إبراهيم نصر الله

هزائم المنتصرين

السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق



صفحة كتب
facebook.com/the.boooks

صفحة كتب

الرجاء شراء الكتاب من المكتبات

دعما للكاتب ولكي لا تضيع مجهوداته سدى!

مع تحيات فريق صفحة كتب

www.facebook.com/the.Boooks

هزائم المنتصرين

السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق

المؤلف

إبراهيم نصر الله

facebook.com/the.Boooks

السينما كطفولة مختلسة·· السينما كطفولة دائمة

.خلسةً، كنا نذهب إلى دور السينما، نسترق الأفلام كما تسترق آلة التصوير الزمن، وتبقى محافظة على براءة عينها الوحيدة، كما لو أنها لم تفعل شيئاً·· وكذلك نحن· لو كان ثمة فرصة لتظهير ما في داخلنا من صور، كلما عدنا متأخرين للبيوت وعلى أكتافنا حججنا الواهية، لاكتشف آباؤنا ما يشيِّبهم في ذلك الزمان الكهل، الزمان الذي تسلقنا خرابه بفرح دون أن نعرف ما هو الخراب·.

.سعيدينَ كنا، رغم جهلنا بما هو خارج أراضي وأجواء حدود المخيم، لكن عبقرية الطفولة تكمن في قدرتها على ابتكار كل شيء من اللاشيء المتاح، وقدرتها على الخروج لمراودة المجهول بقوة الفضول·

.كان عليَّ أن أبلغ السادسة عشرة ربما، كي أصل بمفردي إلى مدينة تبعد عن عمان ثلاثين كيلو مترا، ولكن، كان بإمكاني أن أزور القاهرة ونيويورك ولندن وصحارى مكسيكو وأرض غاليباردي بثلاثة أو أربعة قروش، عبر أفلام تلك الأيام·

.وكما كانت القروش صعبة، كان الزمن، وكان الإفلات من عيون الأهل أصعب، حيث يقتضي واجب الأم في غياب الأب أن تُلقي نظرة على السهل الفسيح حيث نصطاد الطيور لترفع تقريراً إلى قلبها القلق بأنها رأتنا، وبأن كل شيء يسير على ما يرام··

.ولأن القروش الثلاثة صعبة، لم يكن من السهل علينا أن نتنازل لأي دار سينما عنها بسهولة، ولذلك كنا نُفضِّل تلك الدور التي تعرض فيلمين بتذكرة واحدة، حيث لم تكن دور السينما قد ابتكرت بعدُ، العروضَ الدوّارة التي لا تنتهي، والتي يتمتع بها اليوم جيل آخر لا يملك من طفولتنا تلك سوى عتمة دور العرض بعد أن اختفت السهول، ومعها، طيورُها الأخيرة·

.أي شيء كان سيحدث، لو أن العروض الدوَّارة هذه كانت أيامنا، ربما كانوا سيكتشفون هياكلنا العظمية نتابع بشغف فيلما قيل انه يعرض للمرة الأولى لـ (راجي كابور) أو (جوليانو جيما) أو (فرانكو نيرو)···

facebook.com/the.Boooks

.كانت السينما هي الشيء الوحيد الذي لن نحس بالذنب فيما لو ضيَّعنا العالمَ كلَّه من أجله··

.وكيف نضيّعُ العالم وهي ذلك العالم؟!!

.ذات مرة دخلت إلى سينما عمّان، ورأيت فيلماً لنورمان ويزدم، ضحكتُ يومها كشخص يكتشف الضحك للمرة الأولى، وحين انتهت حفلة الساعة العاشرة والنصف قرب الثالثة من بعد الظهر، صعدتُ عشرين درجة أو أقل لأرى فيلمه الثاني المعروض في سينما بسمان، لم أكن قد ضحكت من قبل بمثل هذا الانطلاق في أي عمل رأيته، سوى في فيلم (حلوة وشقية) لمحمد عوض وسعاد حسني!

.وقوعنا في حب ممثل أو ممثلة، كان يكفي كي نلاحق (أعماله الكاملة) من صالة إلى أخرى، حتى نراها كلها، وحين ننتهي نذهب مضطرين للبحث عن نجم أو نجمة أخرى وعيننا لم تزل تتلفت بحسرة نحو نجمنا الأول، لأننا لا نملك بذخ إعادة مشاهدة مجموعته الكاملة·

.لكن ذلك، لم يمنعنا من أن ندخل السينما لمشاهدة فيلم بعينه مرات متكررة، ليكون ذلك الفيلم بالتالي هو فيلمنا الخاص جدا، كما هم أهلنا، أخوة وأخوات، أب وأم·· وقد كنا نصاب في الصميم، حين يردد أحدنا ثملا بفتنة الزهو، أنه حضر فيلما ما عشر مرات أو عشرين مرة·· أي أكثر منا!

.وكان علي أن أعيش سبعة عشر عاما، قبل أن أفكر بدخول فيلم واحد بتذكرة واحدة، يا للتبذير!!

.إنه واحد من أفلام صوفيا لورين ومارسيليو ماستورياني عرضته سينما الخيام، ومهَّدت له بحملة إعلانية، لم نكن تعوّدنا رؤيتها، فانهارت تدابير وأسس مشاهدة الأفلام أمامها، وإن لم يكن بسهولة، في تلك الأيام التي لم يكن فيها التلفزيون قد سلب السينما جلالها، ولا الزمان قد سلب صوفيا لورين سحرها·

.لكن السينما التي حلَّقتْ بنا في عالم الخيال بعيداً، مع ما يتسلل لنا من أفلام رومي شنايدر ونتالي وود وراكيل والش والفاتنة الإيطالية السمراء كلوديا كاردينالي، ومع ليفان كليف ـ كم أحببتُ فيلمه غضبة السماء ـ والشرير الأزلي سانشو بانزا، وبالطبع كلينت إيستوود؛ لم تكن

facebook.com/the.Boooks

هذه السينما تنسى أن تذكرنا بين حين وآخر بظلال تشبهنا، فتقدم لنا: جميلة بوحيرد، غيفارا، في بيتنا رجل، وتبالغ في رسم صورة الشرير الأعظم محمود المليجي وذراعه الأيمن توفيق الدقن، إلى تلك الدرجة التي ستدفع بنا لابتكار ميتات خاصة له، لهما. لكن ثمة صورة هي الأجمل حتى اليوم، والأعمق تسكن خيالي، صورة جوليانو جيما في أحد أدواره النادرة بعيداً عن أفلام الكاوبوي، وقد شاهدت ذلك الفيلم في سينما الحمراء، حيث يلعب فيه دور ثائر يُلقى عليه القبض، ولكي لا يستطيع الفرار أبدا تُنتزع عنه ملابسه كلها، ويُلقى به في زنزانة قاتلة، في وقت ليس فيه حول السجن سوى صحراء ثلجية بلا حدود.

.حتى اليوم لا تفارقني صورته تلك، صورة الرجل الذي يعدو فوق الثلوج عاريا، بعد أن غافل حرسه الذين كانوا على يقين أن قسوة الثلج في الخارج يمكن أن تطفيء نداء الحرية الحار في داخله..

.فيما بعد شاهدت (فراشة) هنري شارير، من بطولة داستن هوفمان وستيف ماكوين، ورأيت جان فالجان في (بؤساء) فيكتور هيجو، وبين فراشة شارير وبؤساء هيجو أكثر من خيط، خاصة ذلك الجوهر الأهم: الإصرار على تكرار محاولات الخروج للحرية، حد التطابق؛ لكنني لم أستطع بعدُ الخروجَ من تلك الصورة القديمة لجوليانوجيما العاري على الثلج، وخلفه الكلاب نابحةً والرشاشات..

.لو تم تظهير الأفلام التي في الداخل هنا، لتم اكتشاف كثير من الأفلام التي قيل أنها باتت مفقودة الآن، ولتم استخراج أرشيف سينمائي لا مثيل له..

.على أي حال، ليس بعيداً أن يحدث ذلك في المستقبل، ليس بعيداً أن يتم استنساخ ذاكرة العين وسيرتها..

.في تلك الأيام، كان حب السينما مُنزَّه عن أي ضرورة حياتية، وفي زمن ليس فيه أي بطل، كان يمكن لفريد شوقي أن يلعب هذا الدور، وفي زمن مائع لا تشير فيه أي بوصلة لعدو، كان يمكن لمحمود المليجي أن يكون ذلك العدو، يخفف عنه الحِمْلَ أحيانا صلاح نظمي، زكي رستم، و.. توفيق الدقن بالطبع..

facebook.com/the.Boooks

.لا أدّعي أنني ذهبت يوماً لمشاهدة فيلم مدفوعا بهدف ما سوى أنه سينما، ولذا كان يمكن أحيانا أن أشاهد كل أفلام دور السينما التي تعرض فيلمين بتذكرة واحدة قبل أن تُغيِّرَ أي منها أفلامها المعروضة، وكان ذلك يُحدث ارتباكا عظيماً في الحياة، كما لو أن فراغا دستوريا قد حدث، إنه مرحلة من مراحل انعدام الوزن التي كنا نحسها، ولم نتعرف على اسمها بهذا الوضوح إلا بعد أن امتطى الأمريكان أفق العالم، حين حطوا على القمر.

.كالنار، شاهدنا كل شيء، النار التي لا تفرق بين ديوان المتنبي وأي كتاب للأبراج. ولم يكن باستطاعتنا أن نزن ما نراه بأي ميزان، نلتهم فقط، ونجري بين عتمة وأخرى قبل أن يبدأ الفيلم، فقد كان أكثر ما ينغص الحياة أن تدخل والفيلم قد بدأ، ولم يزل هذا الإحساس قويا حتى اليوم.

.في السنوات الأخيرة أُصبت بهذه اللعنة، مرتين، في فيلم واحد، هو (الغرينغو العجوز) المأخوذ عن رواية كارلوس فوينتس، فحين ذهبت لمشاهدته في سينما فيلادلفيا، وجدته قد بدأ، وحين عرفت أنه سيعرض في التلفزيون، قررت تسجيله، ولكنني اكتشفت أنه كان قد بدأ أيضاً، فظلتْ مشاهدتي له مجروحة، تأمل الشفاء..

.من بين ذلك الركام من أفلام العالم التي كانت تُعرض بلا حسيب أو رقيب، من أفلام الوسترن الإيطالية، والأفلام الأمريكية من النوع ذاته، إلى أفلام الحرب التي كان لها هيبتها الخاصة، والتي شكلت بالنسبة لنا مركز الكون، هبت نكسة حزيران لتُغرِقَ فيما أَغرقتْ دورَ العرض بأفلام يونانية أحدثت زلزالا في أعمارنا المبكرة تلك.. فبعد أن كانت صورة تعرضها أي دار للسينما في واجهتها يظهر فيها عبد الحليم حافظ مُقبِّلًا آمال فريد مثلا، سببا كافيا لدخول الفيلم، كفيلم جريء ومعطاء!! وجدنا أنفسنا في مهب أفلام مثل: كيف ومتى ومع مَن، وحب فوق الحصان.. وسواهما..

.لقد كُسِرَتْ براءةُ السينما وبراءتُنا في لحظة واحدة، فلم يعد يقنعنا حجم الكرم الذي تبديه سعاد حسني في مشاهدها مع رشدي أباظة، ولا ما تبديه نادية لطفي مع صلاح ذو الفقار، ولا....؛ إلى أن أعادت ناهد يسري الاعتبارَ للسينما العربية بفيلمها الذي لا يُنسى (سيدة

facebook.com/the.Boooks

الأقمار السبعة)!!!!

.لكن، وبين ذلك الطوفان الهادر من الأفلام التي لا يصل بينها واصل، سوى أنها تُعرض كلها في العتمة، العتمة الداخلية للسينما، والعتمة الأشد خارجها، العتمة التي كانت تجبرنا على الهروب إلى عالم أقل قسوة·· بين هاتين العتمتين، ظلت هنالك في الذاكرة أفلام مضيئة، لا تُنسى، كما لو أن العقل الذي لم يملك أيامها فرص الوعي، قد ترك للقلب أن يلعب الدور دون أن ننتبه· وهكذا، ظلت أفلام بعينها هناك في الأعماق، كبشر ينتصبون فوق الشواطئ مناراتٍ وحيدةً ، ولا شيء حولهم سوى مخلوقات تتناسل وتتناسل حتى لتكاد تغمر بصيص النور في أعالي قاماتهم·

.منذ سنوات، قررت العودة لمشاهدة بعض الأفلام التي تركتْ أثراً لا يُمحى، وخاصة الأفلام العربية، كنت أريد اختبار معايير طفولتي ومراهقتي بمعايير وعيي اللاحق، لكن النتيجة كانت باهرة، إذ وجدتُ نفسي من جديد أقع في حب تلك الأفلام التي شاهدتها قديماً، بل ومسحوراً ببعضها: الحرام، ليل وقضبان، زوجتي والكلب، الفتوة، امرأة على الطريق، شيء من الخوف، اللص والكلاب، الزوجة الثانية، شباب امرأة، بين السماء والأرض ـ الذي صدمتني جرأته، إذ كيف يُصوِّرُ مخرجٌ فيلماً كاملا داخل مصعد معطّل؟! وبصورة أقل من هذه الأفلام: رجال بلا ملامح، غروب وشروق· أما عن الأفلام الأجنبية الكبيرة التي أحدثت هزة كبرى، وأوجدت معايير مختلفة تماماً، فقد كان أعظمها، وجاء متأخرا نسبيا (ابنة ريان) في مطلع السبعينات، وقبله فيلم الصيد الأخير، وصوت الموسيقى، ولعل شخصية ألان ديلون كانت الأكثر تأثيراً فيّ، خاصة لأنه كان يموت في كل أفلامه، وكيف لي أن أنسى ميتته على يدي جان غابان!! بعد أن هوى في حب زوجة الأخير، أو فيلمه الرائع الصيف الهندي!

.لكن ما يقال هنا أيضاً، هو طريقة اختيارنا للأفلام في ذلك الزمان، إذ بإمكاننا اليوم مثلا، أن نفتح صفحات الجريدة ونبحث عن إعلانات العروض، أو يبحث البعض عن موقع الدار على شبكة الإنترنت!! وهكذا يمضي مطمئنا لخياره، في حين، كان يجب أن نكون في وسط المدينة حوالي التاسعة صباحا إذا أردنا حضور حفلة العاشرة والنصف، لا لشيء، إلا لأن علينا أن

facebook.com/the.Boooks

نعرف ما يُعرض في (الدور) كلها، حتى لا نقع في تسرُّع يجعلنا نندم؛ وهكذا، كان لا بد من جرد للأفلام، ولحسن الحظ، أن عمّان ليست بسعة القاهرة، فدور العرض، على تباعدها تظل قريبة، ففي شارع الملك طلال بتفرعاته، يمكن إلقاء نظرة على أفلام سينما الكواكب، الحمراء، البتراء، ودنيا، رغم أن (الأخيرة) لم تكن من دور السينما المفضلة، لسببين: الأول لأنها الأكثر ضآلة، والثاني لأنها بؤرة لكثيرين من أصحاب المشاكل، وقد كان الدخول إليها مغامرة يفرض الواقع علينا تجنبها، في زمان أسوأ ما يمكن أن يقوم به الفتى إيقاعَ أهله في مشكلة، فما بالك إذا كانت هذه المشكلة قد حدثت في السينما؟!!

.أما بقية دور السينما، فكانت سينما فلسطين وسينما الحسين ـ وما زالتا ـ في مبنى واحد تقريبا، نشاهد أفلام الأولى ونتطلع إلى مشاهدة أفلام الثانية، بعد انتهاء عرضها فيها، لأن سينما الحسين من ذوات الفيلم الواحد، وعلى مبعدة من الاثنتين، سينما زهران، وسينما ستوديو زهران، وبين الأولى والثانية مسافة لا يستطيع أمثالنا قطعها، رغم أن الدخول إليهما يتم عبر بوابة واحدة. أما سينما الخيام، على سفح جبل اللويبدة، فكان علينا أن نصعد طريقها الصعب، فقط، لمعرفة ما يُعرض فيها، للعلم، لأنها من دور الدرجة الأولى؛ وعلى سفح الجبل المقابل لها، سفح جبل عمان، نصعد درجا طويلا لمشاهدة مناظر الأفلام المعروضة في ستوديو الرينبو. أما السينما التي لم نملك يوماً جرأة الوصول إليها فهي سينما الرينبو، إنها في قلب جبل عمان، الحي الذي (كانت) تضرب بغناه الأمثال.

.كان ثمة رهبة حقيقية تنتابنا أمام دور عرض الدرجة الأولى، فهذه للعائلات، وحين أقول العائلات، فإن ذلك يعني توصيفاً طبقياً لا توصيفا يُرَدُّ في النهاية إلى دائرة الأحوال المدنية، خاصة في أعين هؤلاء الفتية الذين يأتون من ضواحي العاصمة إلى منتصفها مشياً على الأقدام كي يوفروا ثمن تذكرة الحافلة.

.بعد رحلة الاستكشاف هذه، يمكن أن يقرر الفتى أي فيلمين سيحضر، وفي الغالب، يمضي مضطراً، ومسرعاً، إلى دار عرض بعينها، وعينه مُعلَّقة بفيلم آخر يعرض في دار أخرى، لأن كل الأفلام تُحَبّ! لكن الوصول إلى قرار، يقتضي إجراء معادلات كثيرة، كي لا تكون الخسارة

facebook.com/the.Boooks

فادحة، ففي سينما الحمراء ثمة فيلم لفريد الأطرش مع فاتن حمامة، مع فيلم آخر تمتْ مشاهدته من قبل ليول براينر، في حين أن سينما البتراء تعرض فيلما لعبد الحليم مع برلنتي عبد الحميد، ولأننا نحب فاتن حمامة أكثر من الثانية، فإننا نبيع عبد الحليم - مؤقتا - من أجل عيني فاتن حمامة، لا من أجل عينيّ فريد الأطرش. ورغم هذا، تظلُّ صوابية القرار، أو عدمها، تلاحقنا، في العتمة وما بعدها، خاصة إذا لم ينل الفيلم كامل رضانا.

.الآن يبدو لي مشهد ذلك الزمان مُربكاً، لقد كنا نذهب إلى السينما إلى حد يمكن أن نتصور معه، أننا لم نفعل شيئاً سوى مشاهدة الأفلام، وكنا نصطاد العصافير إلى درجة يمكن أن نحس معها بأننا لم نكن نفعل شيئا غير اصطياد العصافير، وكنا نتشيطن، إلى درجة أننا سنحس الآن بأننا لم نكن أكثر من متسكعين، وكنا ندرس، وننجح، كما لو أننا مجرد أطفال بلهاء لا تفارق أعينهم صفحات كتبهم. مع أننا لم نكن نجرؤ على البقاء خارج بيوتنا بعد السابعة أو الثامنة مساء تحت كل الظروف. وكنا عرضة للموت وأشكاله المتعددة كما لو أننا لم نولد أحياء، فكيف كان لذاك الزمان الضيق الشحيح أن يكون بهذا الاتساع؟!!

.إنه سؤال لا أستطيع الإجابة عليه أبداً، خاصة أننا لم نحس بتقصيرنا في إعطاء كل جانب من هذه الجوانب حقه كاملا.

.ومع تقدمنا في العمر! أصبح لزاماً علينا أن نتعرف خلال الدراسة، على أناس غير وحش الشاشة وسيدتها، أناس لا علاقة لنا بهم أبداً، كأفلاطون، وديكارت، وكانت!! إنهم ليسوا من هنا، إنهم سماويون، محلِّقون في الفضاء، لا شيء يربطنا بهم غير هذا الكلام المُحْكَم الصعب، حيث لم يقدموا شيئا يمكن أن نحسه قريبا منا، فخالد بن الوليد انتصر هنا، وصلاح الدين كذلك، وعمر بن الخطاب دخل القدس وشهداء معركة مؤتة أقرب إلينا مما يظن واضعو المنهاج أنفسهم..

.لكننا ما أن نصل إلى حد لا نستطيع معه احتمال العالمين، الماضي بتواريخه الدقيقة التي لا تقبل أي خطأ، والحاضر المُحلّق بقوة الفلسفة ، والذي لا نستطيع اللحاق به رغم كل ما فينا من أجنحة؛ ما أن نصل إلى هذا الحد، حتى ننسلَّ إلى عالمنا الآخر، عالم السينما، عالم

facebook.com/the.Boooks

العتمة المضيئة، لنخرج منه كما لو أننا ولدنا من جديد.

.في تلك الفترة بدأتُ الكتابة أيضاً، وبدتْ عالماً جميلًا، فها أنتَ تؤلف أفلامك التي تريد، لكن العالم الجديد، عالم الكتابة، لم يكن أكثر جمالًا من السينما. أما أجمل ما حدث حقا، فهو أن السينما قد فتحت الطريق للقراءة، ومهّدته، فقرأنا (البؤساء وأحدب نوتردام والآمال الكبيرة) احتراما للممثلات اللواتي أدّين الأدوار في هذه الأفلام، وقرأنا (الوسادة الخالية) احتراما لعبد الحليم، و (في بيتنا رجل والنظارة السوداء) من أجل عيني نادية لطفي، وكذلك الأمر بالنسبة لـ (المرايا وميرامار وخان الخليلي) وقد مهدت هذه القراءات لمغامرة أكبر، حيث رحنا نقرأ كتبا لم يسبق لنا أن شاهدناها أفلاما: بائعة الخبز، آلام فارتر، الأخوة كارامازوف، والجريمة والعقاب بنسخها الشعبية، وروايات إميل زولا، وخاصة الأرض والتحفة، والرواية الباهرة لأوسكار وايلد (صورة دوريان جراي)، كما أن المجموعة القصصية (الجدار) لجان بول سارتر أحدثت هزة عنيفة، وأظن أن القصة التي تحمل المجموعة عنوانها هي النص الأدبي الوحيد الذي جعلني مستيقظا طوال الليل، لأول مرة في علاقتي العنيفة بالنصوص كقارئ، وكان النص الآخر الذي فعل فعله، وإن بصورة أقل من حرماني النوم، هو رواية (الجوع) لأديب السويد العظيم كنوت هامسون، وما زلت أحتفظ بنسختها منذ ذلك الزمان، بترجمة محمود العرابي التي راجعها ودققها جورج جرداق والصادرة يوم 02/11/5691 كما جاء في صدر صفحتها الأولى!!

.لكن قراءة كتاب كانت أكثر مشقة من حضور فيلم، ففي ذلك الزمان كان ثمة ثلاثة أشياء تدل على فساد الابن: ارتياد المقاهي، حضور الأفلام، وقراءة الكتب غير المقررة. ورغم أن الأهل أميّون، إلا أن أغلفة الكتب وأشكال حروفها وأحجامها ـ هذا إذا ما أردنا التضحية بغلافها ـ تكفي لتحديد نوعية الكتاب.

.ويُطل السؤال: هل تكون السينما التي فتحت أبواب القراءة، هي التي فتّحتْ أبواب الكتابة أيضا؟ ربما.

.في تلك الأيام كتبتُ روايتين قصيرتين، قبل أن أتمكن من كتابة أي قصيدة يزيد عدد أبياتها

facebook.com/the.Boooks

على خمسة عشر بيتاً، الرواية الأولى أسميتها (المُلتقى)، ولأنني لم أكن أتصور أن أحداثا يمكن أن تدور هنا في مخيم الوحدات أو في الأردن!! لأن الأحداث التي أراها لا تدور إلا في القاهرة!! فإن أحداث روايتي كان من الطبيعي أن تدور في القاهرة، بل وأن أمضي بالبطل ومعه البطلة، الجميلة بالطبع، إلى الإسكندرية ـ التي لم أرها حتى اليوم ـ ولأنني لم أكن أعرف سبباً لخراب السيارة، أي سيارة، سوى (البنشر) هذا السبب الخارجي الموجب لتوقفها، والثاني (البطارية) لأنه السبب الداخلي، فقد آثرت أن أكون عميقا في كتابتي بما يليق بكاتب تدور أحداث روايته ما بين القاهرة والإسكندرية، فقمت بتعطيل البطارية!!! في منتصف الطريق!!

.رغم هذه المعضلة الكبيرة، استطاع البطل، ومعه البطلة، بلوغ شاطيء المتوسط بسلام، بل وأثبتَ لها عمق حبه وأصالته حين ألقى بنفسه في البحر وأنقذها بعد أن أوشكت على الغرق.

.أما الرواية الثانية، فقد كانت تدور في أجواء العصابات والشرطة، والتهريب والقتل، ويبدو أن فكرة إرسالها لفريد شوقي شخصيا لكي يحولها إلى فيلم لم تكن بعيدة، خاصة وأنني منحته فرصة قتل شخص ما، يشبه محمود المليجي، بإلقائه من الدور الثالث فوق سور البناية الحديدي المدبب كالرماح!! كانت هذه، هي أقسى صورة للموت قد تصورتها؛ لكنني للأسف لم أرسل الرواية، ومصدر الأسف أنني رأيت أحد الأشرار يموت بالطريقة نفسها في أحد الأفلام العربية التي أُنتجت بعد عشرين عاما من كتابتي لروايتي تلك!!

.هل كانت السينما تصوغ وعينا تلك الأيام؟

.أعتقد بأن الإجابة: نعم، وإن كان الوعي الذي اكتسبناه وعيين متناقضين، الجانب الإيجابي منه، ذاك الذي مثلته أفلام مهمة، أحسسنا بها، وكان يلزمنا الكثير من الزمن كي نفهمها، وهي أفلام عربية عموما، فثلاثية نجيب محفوظ على الشاشة حفرت عميقاً، وكذلك الأمر بالنسبة للناصر صلاح الدين، وبعض الأفلام التي سبق وأن ذكرتُ من قبل، ولعل السينما الرومانسية قد رققتْ مشاعرَنا تجاه الحياة والبشر في ذلك الواقع القاسي، فأدوار عبد الحليم مثلا كانت تحمل في عمقها باستمرار أصالة الشاب الفقير الصادق الذي يستطيع شق

facebook.com/the.Boooks

الطريق بإرادته الصلبة أحياناً، والمنهَكة أحيانا أخرى، كي يثبتَ أنه يستحق الحياة فوق الأرض لا تحتها؛ كان ثمة قيم تتصارع بين الفقر والغنى، بين الطيبة والقسوة، بين الحلم والواقع القاسي·· وكنا نتأثر بذلك كثيراً·

.وعلى الجانب الآخر، كان ثمة وعيٌ مضاد، يتسلل إلينا عبر ما تقدمه السينما من أفلام حول الهنود الحمر، وكيف كنا نهلل فرحاً كلما استطاع الرجل الأبيض النجاة منهم أو قتلهم، خاصة وأن أبطال الأفلام الذين نحبهم دائما من الرجال البيض!! كما أن الأفلام العنصرية عن سكان أفريقيا والهند مثلًا، كانت تتغلغل فينا كما يريد أصحاب تلك الأفلام، وظل طرزان بطلا مطلقا في غابة القرود والنمور والغزلان، دون أن يخطر ببالنا لحظة: ولماذا لم يَضِعْ في الغابة سوى هذا الولد الأبيض، أليس ثمة أولاد سود يسكنون هناك، ويضيعون مثلما كنا نضيع ويضيع أخوتنا وأخواتنا، فعلا، في أزقة المخيمات؟ وليصبح بالتالي هو ملك الغابة، لا هذه الملك المستورد·

.حين كنت أشاهد النسخة الجديدة من طرزان (نسخة الكرتون) سألني ابني (8 سنوات): لقد كبُرَ بما فيه الكفاية، فلماذا لا ينبت له شارب ولحية؟!!

.قلت: هذا سؤال فاتنا أن نسأله أيضا؟!!

.وهكذا، كان يلزمنا أن يدخل الأمريكان حربا في فيتنام كي نحدد موقفاً مغايراً، ولأول مرة، من الرجل الأبيض· ولم يكن هذا الوعي، وليد نتائج تراكمت عبر مشاهدة مئات الأفلام، بل بسبب ظهور مناخ جديد للوعي مع ظهور المقاومة الفلسطينية·

.راحت رياح أوائل السبعينات تعصف بكل شيء، وتشككنا في مصيرنا الإنساني على نحو مُفزع، ولذا فإن ثمار الوعي الحقيقية تفتحت في تلك الفترة، لكن الذات الخارجة من المأساة بنجاتها، حملت في داخلها بذور الوجود وبذور التلاشي، مختلطة على نحو يجعل الفصل بين هذه البذور المتصارعة مستحيلا· ولعل السينما في هذه الفترة لعبت الدور الأهم، إذ قامت بتفريغ شحنات هائلة من القلق والخوف من العالم ومن النفس أيضاً، ونحن نحث الخطى، وتحثنا، نحو امتحانات الثانوية العامة·

facebook.com/the.Boooks

.ما حدث كان غريباً: دراسة طوال الليل تحت أضواء شارع (مادبا)، ومثلها بعد صلاة الصبح في أحراش مستشفى البشير، أما النهار فكان لاداء الامتحانات ولحضور السينما!!

.بعد كل امتحان أنهيه، أذهب للسينما، وبشكل يومي، حتى انتهت الامتحانات، ولقد كنت مطمئناً، وأنا أطفئ القلق حول النتيجة المتوقعة بالسينما، لأواصل التحضير للامتحان التالي كما لو أنه الأول·

.بعد أسابيع، ظهرت النتائج، وظهرت أسماؤنا في الصحف لأول مرة في الحياة!! باعتبارنا ناجحين، وكان أفضل احتفال يمكن أن يقام بهذه المناسبة هو مشاهدة فيلم بالتأكيد· أما المهنئون الذين تقاطروا على البيت فلهم أن ينتظروا!

.ظلت العلاقة بالسينما قوية خلال السبعينات، ودخلتُ سينما (الرينبو) لأول مرة، لأسباب غير سينمائية، إذ لا أتذكر الأفلام التي حضرتها تلك الفترة، فقد كانت السينما بمثابة خلوة عاطفية قلقة مهددة دائما بعين كشاف يقظة تدور بين المقاعد باحثة عن أي حركة مشبوهة تصدر عن شاب وفتاته، ولم يكن يقلل من خطر المباغتة اختيار الصف الأخير حيث من المفترض أن وراءهما حائطاً يحمي ظهريهما!!!

.بسرعة انتهت تلك الفترة، ما أن غادرت إلى المملكة العربية السعودية مُدرِّساً، وطوال عامين هناك، لم أظفر بمشاهدة السينما سوى مرة واحدة، حين قطعتُ الطريقَ من (القنفذة) حتى (جيزان) في أقصى الجنوب (حوالي 005 كم)، عابرا مناطق موحشة وخطرة، من بينها الامتداد المرعب لـ (شِعاب الجوع) ـ هذا هو اسمها فعلا ـ قبل أن أصل إلى أول شارع معبد يبعد مئات الكيلو مترات، ثم السير عليه بصعوبة وسط العواصف الرملية فوق دراجة نارية صغيرة من نوع (ياماها)·

.في جيزان عبرنا في أزقة سرية، وتجاوزنا الأسوار ومساحات الفوضى، يقودنا مدرسون خبراء، حتى وصلنا إلى مكان يعج بالبشر إلى حد يدعو للارتباك، وبعد لحظات جاء صوت آلة العرض من خلفنا هادراً، كما لم يكن في أي يوم من الأيام، وانطلقت حزمة قوية من أشعة بيضاء، ثم بدأ العرض المحفوف بالخطر، لأن العروض السينمائية من المحرمات·

facebook.com/the.Boooks

.خرجنا من ذلك العرض المحرم، الذي اعتبرناه أهم أحداث الرحلة، كما لو أننا نشاهد السينما للمرة الأولى، فرحين، وطازجين كالزمن الأول، رغم أن الفيلم الذي شاهدناه هو واحد من أفلام نادية الجندي التي تعود لأواخر الستينات. وانتشر الناس في الأزقة عائدين إلى بيوتهم كما لو أن شيئًا لم يحدث.

.لكن، أكان ذلك العرض سرياً فعلا؟ لا أستطيع أن أجزم، إذ كيف يكون عرض عام يحضره مئات الأشخاص سرياً؟ أم أن ندرته كانت تحتم على كل من حضره أن يطوي السر عميقا في داخله؟؟

.عودتي إلى عمان، بعد ذلك بعامين، كانت مربكة، لكن، ما أن بدأت الأمور في الاستقرار حتى عادت عجلة السينما تدور؛ أما أهم ما سيحدث، فهو أن الأمور اختلفت، بعد أن أصدرت ديواني الأول وبدأت التحضير لديواني الثاني. في هذه الفترة رحتُ أُنَظِّمُ شهوراً، وليس أسابيع خاصة، لقراءة شكسبير سوفكل ويوريبيديس وسنكا وبراندللو وبنتر مدفوعا بموجة شغف عالية بالمسرح.. وكنت أنظّم عروضا موازية! لأفلام جاك نيكلسون وأنتوني كوين، ريتشارد بيرتون وسواهم.. وفي تلك الفترة، كتبتُ أول مقال عن فيلم (انتبهوا أيها السادة) من بطولة محمود ياسين، الذي كان ممثلي العربي المفضل، لكني انتقدت الفيلم بعنف.

.ظلت السينما مصدراً هاما للمتعة والثقافة، وتعمَّقتْ بتعرفي على المخرجين، إذ ولأول مرة بدأت بمتابعة أفلام المخرج، لا أفلام الممثل، واكتشفت أنني أحببت مخرجين قبل أن أتعرف على أسمائهم، مثل إيليا كازان، وديفيد لين، وسام بكنباه، وما أن رأيت (الساموراي السبعة) لكيراساوا حتى اكتشفت أي ضحالة تلك التي بدت في فيلم (السبعة العظام) المأخوذ، أو المسروق عنه؛ وفتحتْ قائمة المخرجين الكبار الباب أوسع: ساورا، بونويل، كوبولا، أوليفر ستون، وأحدثَ فيلم (الجدار) لألن باركر هزة عنيفة لدي، شاهدته عشر مرات، وفي كل مرة كنت أقول إنني سأكتب عنه، ولا أستطيع، كما لعب فيلمه (بيردي) دوراً جميلًا وعميقاً، ولو بصورة أقل؛ وجاء نشاط النادي السينمائي الأردني في تلك الفترة ليلعب دوراً بارزاً في فتح أبواب السينما أكثر وأكثر.

facebook.com/the.Boooks

.يمكن الإشارة هنا، إلى أننا أثناء الطفولة لم نكن نعرف من أسماء المخرجين العرب سوى اسمين لا ثالث لهما: الأول (مخرج الروائع) حسن الإمام والثاني حسام الدين مصطفى، أما من المخرجين العالميين فلم يكن هناك أي اسم ينافس هيتشكوك.

.لا أستطيع الآن أن أقول أي مخرج هو الأقرب إليَّ من بين المخرجين العالميين، فهناك اختيارات كثيرة، لكنني أستطيع القول إن أهم مخرج عرفته في السينما العربية هو صلاح أبو سيف، إنه مخرج القرن، عربياً، دون أن أنسى مخرجين آخرين، مثل بركات وكمال الشيخ، ويوسف شاهين، ومخرجي الموجة التالية من المبدعين أمثال داود عبد السيد، رضوان الكاشف، محمد خان، عاطف الطيب، أسامة فوزي، وصولا إلى المخرج الشاب عادل أديب الذي قدم فيلما باهراً مؤخراً، هو فيلمه الأول، وأعني (هستيريا). إضافة لمخرجين من دول عربية أخرى، مثل سورية وخاصة المخرج اللامع عبد اللطيف عبد الحميد.

.كان يمكن لذلك المقال الذي كتبته في نهاية السبعينات، أن يظل الأول والأخير، لولا أنني وجدت نفسي في منتصف التسعينات مع واحد من أجمل أفلام السينما التي رأيت، إنه فيلم (فورست غامب)، لقد أتيح لي أن أشاهده قبل أن يُرشح للأوسكار، وكنت على يقين أن السينما تكتب نهايتها إن هي لم تكرم هذا الفيلم في حفلها القادم!!! رغم إدراكي بأن جوائز الأوسكار تذهب في العادة لأقل من يستحقها، وقد مرت سنوات متتالية ـ في الثمانينات خاصة ـ كان فوز فيلم ما بالأوسكار دليلًا أكيداً على رداءته غالباً.

.في موجة حماس هائلة للفيلم وللأداء العبقري لتوم هانكس، كتبتُ مقالي السينمائي الثاني، ولم أتردد في نشره، ومنذ ذلك المقال لم أستطع التوقف عن الكتابة عن الأفلام التي أحبها، ويوما بعد يوم رحت اكتشف أن في هذه الكتابة تعميقاً لفهمي السينمائي: بناء الشخصيات، التحرك بين أكثر من زمان ومكان، القدرة على التكثيف، تجنب الحدث البارد الذي لا يضيف، وتجنب البدء به! وكان حوار قديم بيني وبين أحد الأصدقاء المخرجين فاتحة ذات مغزى للتعرف على روح العمل السينمائي فنياً، حين حدثني عن أهم ما تعلّمه من أستاذه، قال: إن هناك درسين لا أنساهما، الأول: كل ما هو خارج الكادر غير مهم، والثاني، الشخصية كعود

facebook.com/the.Boooks

الكبريت، يجب أن تصدر عنها شرارة كلما احتكت بحدث أو شخصية أخرى، وحين لا تنطلق هذه الشرارة فإن عليك أن تُلغي الحدث، لأنه غير ضروري. والحقيقة أنني أفدت كثيراً من هذه الحكمة، فقد بتُّ أكثر إدراكاً لأهمية الصورة، أو المشهدية كمفردة سينمائية في العمل الأدبي كما هي أهمية الكلمة، وإذا كان هذا الأمر قد برز بوضوح حين كتبتُ (الأمواج البرية)، فإنه وجد مداه روائياً في رواية (مجرد 2 فقط) كما حلمت بذلك طويلا، وقبلها رواية (عَوْ). لكن المحظور الدائم هنا هو أن يتحول العمل الأدبي إلى مجرد سيناريو، فيفقد أدبيته بالتالي، ناسيا أن السيناريو لا يحقق كيانه كعمل مكتمل إلا إذا مدت له الكاميرا يديها، ومعها المخرج والممثلون ومهندسو الديكور ومؤلف الموسيقى التصويرية..

.بعد فورست غامب، واصلت الكتابة عن السينما فَرِحاً، كما لو أنني أكتشفها من جديد، ووجدت الفرق شاسعاً بين أن تتعرف على الفيلم من الداخل عبر معايشته كتابةً، وبين أن تكتفي بمشاهدته، وعينك تتطلع نحو الفيلم التالي.

.هكذا، يمكنني القول إن الأفلام لم تعد عابرة بالنسبة لي، أصبحتُ معنياً بها، بما يحدث فيها، وكيف يحدث، ولماذا يحدث. بل يمكنني القول إن علاقة خاصة قد نشأت بيني وبين بعض الأفلام، تماما كما تنشأ علاقة بينك وبين شخص ما يتاح لك أن تحاوره على مدى ساعتين، أو تلتزم الصمت وهو إلى جانبك أو مقابلك وأنتما في مكان واحد. قد لا يؤدي الحوار في النهاية إلى صداقة، وقد يؤدي، ولكن الفرق هائل بين التواصل الذي تم ونقيضه.

... ولأن الكتابة عن السينما ليست من اختصاصي، فقد بدأت النشر بخجل، وأحيانا باسم مستعار، إلى أن اكتشفت أن الاسم المستعار الذي أستخدمه، هو لشخص آخر يكتب مقالات في بلد آخر، فخشيت ألا أتمكن من استعادة مقالاتي من الاسم الذي اخترعتُ، وهكذا اكتفيت بالكتابة متخلياً عن النشر، إلى أن وجدت القدرة لدي للنشر باسمي.

.الشيء الذي بدا واضحاً منذ البداية، أن لهذه المقالات خط سير، وهاجسا تسعى إليه وتُقلِّبه على مهل باحثة عن مغزى ما لقضية شائكة، ملتبسة، وحزينة، وفيها من التراجيديا الشيء الكثير، إنها قضية المنتصرين المهزومين. أولئك الذي يستطيعون في النهاية الوصول إلى

facebook.com/the.Boooks

نجاة ما، إلى نهاية سعيدة ما، لكنها ناقصة، مجروحة، وكأن النصر الذي تحقق أو النجاح، قد سلب أرواحهم جزءاً لا يمكن استعادته.

.يَقتلُ آل باتشينو روبرت دي نيرو في فيلم (حرارة)، ولكنه يَقتلُ في الحقيقة جزءا منه هو، وينتصر لاري فلنت في الفيلم الذي يحمل اسمه، ولكن بعد أن يفقد قدميه وتنتحر زوجته، ويعيد روبرت ردفورد الحصان المصاب إلى ما كان عليه في (الهامس للحصان) ولكنه يغدو أقل ثقة بيقينه وبخيارات حياته... وهكذا الأمر في (سبعة) و(جاك بول) و (جزيرة الدكتور مورو)...

.باختصار، يمكنني القول إن الخيط الذي يربط هذه الأفلام بصورة عامة تقريباً، قائم على تتبع هذا المنظور في عدد من أفلام نهاية القرن. وربما يكون هذا هو السبب الذي يدفعني لنشرها في كتاب، أو نشر بعضها، لأن ما كتبته خلال السنوات الماضية كان أكثر بكثير؛ خاصة أن بعض المقالات الطويلة كانت حول أفلام عربية مهمة، إلا أنني آثرت أن أمنح هذه المقالات فرصة للتبلور في كتاب قادم، حول السينما العربية، وبالذات، حول السينما الوطنية وسينما الإستشراق (العربية)، لأن ثمة موجة مفزعة من هذه الأفلام التي يستعير فيها الغرب عيون مخرجينا (تحت إغراءات أو رشوات التمويل)، ليرى عبرها، واقعنا الذي يتم تحويله إلى فولكلور رخيص صالح للاستهلاك السريع هناك، وبطريقة أسوأ بكثير مما يُستهلك الهامبرغر هنا!

.أما النقطة التي لا بد من الإشارة إليها، فهي، أن الأفلام التي تناولتها هنا، هي أفلام أمريكية، شائعة، باستثناء فيلم واحد للمخرج الإسباني كارلوس ساورا، وهو فيلم (تانغو) الذي أتيح له أن يعرض تجارياً في غير عاصمة عربية، وأظن أن عليَّ الحديث عن هذه الخيارات..

.لقد لاحظت أن كثيراً من كتب النقد السينمائي العربية تتناول أفلاما مهمة، فعلا، من أفلام دول العالم الثالث، بدءا من المكسيك وانتهاء بماليزيا، مرورا بأفلام أوروبية بارزة، ولكن المفاجئ هنا، أن هذه الأفلام غير معروفة إطلاقا على مستوى الجمهور العربي، بل وعلى

facebook.com/the.Boooks

مستوى المثقف العربي، وبالتالي فإن الكتابة عنها هي كتابة معزولة، رغم أهميتها وعمقها في كثير من الأحيان، لأن الفيلم غير متوفر أصلا بين يدي الجمهور، أو بين يدي معظم هؤلاء النقاد، لأنهم شاهدوه ذات مهرجان، فانتهى المهرجان، وعاد الفيلم إلى عُلَبه، أو إلى جمهوره في ذلك البلد الذي أنتجه على أحسن تقدير. وقد رأيت أن هذه الكتابة على أهميتها، كتابة لا تحقق شرط وجودها كنقد، لأنها تتحدث عن شيء لم يعرفه ولن يعرفه الجمهور العربي.

ويتضاعف حجم المفارقة أكثر حين نكون ـ ورغما عنا ـ مضطرين للإعتراف بأن السينما التجريبية وسينما النخبة لم تستطع أن تكون سينما بديلة فعلا، لأنها لم تكن سينما عملية، أي قادرة على إيلاء الجمهور الإهتمام نفسه الذي توليه للفن، فنّها، الذي بدا أحياناً خالصاً ومُنزَّها عن أن يلمس التراب!!!، وبدت هذه الأفلام، أفلامَ مناسبات لا غير، لا تستطيع الخروج أو التنفس خارج علبها في الفترة المحصورة ما بين مهرجانين. ولأن السينما الأمريكية هي اللاعب الوحيد في ملعب عروض هذا العالم، فإنني رأيت أن هذا اللاعب، بخيره وشره، لا بد من قراءته، والتعرف عليه.

.وللحق، فإن كثيرين منا يرون أن كل إنتاج ثقافي أمريكي هو هابط بالضرورة، معاد ومسطح، وفي هذا التعميم تبسيط مرعب، لأن ثمة أفلاماً كبيرة تقدم هناك، شئنا أم أبينا، كما أن أفلاما بمنتهى القبح تنتج أيضاً؛ وتكاد نسبتها تصل إلى تسعين بالمائة سنويا، وهذه الأفلام هي، للأسف، ما يصوغ ثقافة عين الأجيال الجديدة في العالم ووجدانها، فهي التي تروج للعنف والجريمة والبطولة الفردية المفرغة، بالطريقة نفسها التي تروج لنمط الحياة الأمريكية كنموذج على العالم أن يقتدي به، وليس ثمة ثقافة لأي أمة من أمم الأرض إلا ووقعت بطريقة أو بأخرى، مع تفاوت النسب، في أسر هذه العاصفة العاتية التي اجتاحت العالم قبل أن تجتاحه البوارج وحاملات الطائرات وصواريخ توما هوك وطائرات الشبح. هناك سينما تجارية، وهي الأكثر انتشاراً، وهناك سينما نوعية، ناجحة أيضاً، ومؤثرة. وهكذا، لا يمكنني أن أنظر لفيلم مثل (فورست غامب) مثلا، وأحدد موقفي منه باعتباره فيلماً أمريكيا وحسب، كما لا يمكنني أن أنظر إلى فيلم جريء بل وعظيم مثل فيلم (فرانسيس فارمر) كذلك، وهو من

facebook.com/the.Boooks

أهم الأفلام التي تفضح نظرة أمريكا للبشر فيها، ويمكن أن أتحدث هنا عن (بيردي)، (الهامس للحصان ـ ومخرجه روبرت ريدفور الثائر على جبروت مدينة السينما، يمكنني أن أتحدث عن (الرقص مع الذئاب) لكيفن كوستنر، وجسور مقاطعة ماديسون، وجزيرة الدكتور مورو، والقيامة الآن، الفراشة، الصيد الأخير، طيران فوق عش الوقواق، أماديوس، عرض ترومان، ومئات الأفلام العظيمة التي قدمها مخرجون وكتاب عظام، منذ الأربعينات، حين شكلت السينما الأمريكية ذات يوم بؤرة الأشعاع الكبيرة لليسار هناك، مما أوصل العديد منهم إلى منصات التحقيق الشرسة، ومن ثم إلى تجويعهم وطحنهم عبر منعهم من الكتابة والعمل في الأفلام، في واحدة من أسوأ الحملات التي راحت تحصد دون رحمة تلك الرؤوس التي تحمل أفكارا مخالفة للسائد القمعي.

.يمكن للناقد ـ الذي يريد ـ تناول أفلام العنف والجريمة، التي تروج وترسخ النمط الأمريكي كنمط أوحد يهدف إلى إجبار العالم أن يكون على صورته، ويخرج ـ هذا الناقد ـ بحصاد وفير. ولا بد أن نشير هنا إلى أن سلسلة أفلام (رامبو) بالذات هي أول من بشَّرَ بالشرطي الكوني حين راح يتنقل ما بين بلد وآخر في العالم الثالث يؤدب الخارجين على طاعته، وينقذ (الأبرياء!!)؛ هذه السلسلة، هي التعبير الأوضح عن (أمريكا اليوم)، أمريكا القوة المطلقة الوحيدة، وإن كانت سبقتها وتبعتها أفلام كثيرة، مثل فيلم (الشر الذي يصنعه الرجال) وقدمه تشارلز برونسون، وليس آخرها (طائرة القوة واحد) لهاريسون فورد، حين قام الرئيس بنفسه بما لم يستطع رامبو القيام به، وإلى ذلك أفلام كثيرة رسمت أقبح الصور لشعوب العالم الثالث التي لا بد من أمريكي فرد يهبّ لنجدتها كي يحررها من الطغاة الذين يتحكمون في مصائرها، أو يؤدبها. لكن هذه السينما، في الحالتين، الجميلة والقبيحة، تبقى أبرز وأخطر أعمدة الثقافة الأمريكية، إذا ما قورنت بأي فن أو أي أدب آخر ينتج هناك، ويؤثر في كل مكان.

.لقد عممت الحقب الماضية صورة كاريكاتيرية للمثقف: إذ أن اهتماماته غير اهتمامات البشر ، يقرأ غير ما يقرأون، ويشاهد غير ما يشاهدون، وله قاموس خاص بالمفردات التي لا يجوز

facebook.com/the.Boooks

أن يستخدمها أحد سواه من (العامة)، وله من القضايا الجليلة التي لا يمكن أن تنبت في تراب هذه الأرض، لأنه كونيٌّ، مترفِّع عن كل ما هو مشاع، ولأنه الخاص المنزَّه عن كل ما هو يومي، ولقد ظل هذا النمط من المثقفين يبتعد عن (أرض البشر) حتى لم يعد ثمة مكان لسؤال الحرية أو سؤال الواقع الحقيقي في قاموس كتابته، وهكذا تم تبريد وتمييع القضايا الكبيرة كلها، وأصبح أهم معيار لكون الكتابة حديثة أن الناس لا يفهمونها. في حين أن كونية هذا المثقف التي يدَّعيها، لا تؤهله أن يصل إلى بيته إذا ما وضعته على بعد شارعين منه، على حد تعبير أحد الأصدقاء الروائيين.

.في مكتبتي السينمائية التي كونتها على مدى سنوات، عشرات الأفلام المهمة التي أتمنى أن تكون متاحة للجميع، ولكنني أحسست أن الكتابة عنها بمثابة نوع من المباهاة، رغم أنني أتمنى أن أكتب ذات يوم كتابا عن كارلوس ساورا، أو عن أكيرا كارساوا، أو السينما الإيرانية المذهلة، التي تُقدم درساً في البساطة والعمق للسينما العربية بشكل خاص.

.لكنني اليوم، أكتفي بهذا المحور الذي يشكل هاجساً من هواجسي الإنسانية والثقافية، وهذه الأفلام التي أتيح لكثيرين أن يشاهدوها، وربما يحبوها، لمخرجين كبار وممثلين لامعين، شكلوا جزءاً من حياتنا الروحية. وقد آثرتُ أيضاً أن أضم للكتاب ثلاث قراءات لثلاثة أفلام خارج السياق، هي: تايتنك، أحدب نوتردام وإنقاذ الجندي ريان، الأول لأنه فيلم لا يمكن تجاهله كأكثر الأفلام نجاحاً على مستوى شباك التذاكر حتى اليوم، والثاني كواحد من الأفلام التي ذهبت نحو عمل أدبي كبير وطوعته لمتطلبات السوق، والثالث كواحد من أكثر الأفلام التي روَّجت (بعمق) لأهمية الفرد الأمريكي، في زمن لا ثمن فيه لحياة سكان هذا الكوكب، من وجهة نظر هذه القوة، ونحن نعيش عالم اليوم المتأرجح على حافة الفيَّتين لا رابط بينهما سوى ظلمة الليل...

.الجزء الأخير من هذه المقدمة الطويلة لـ (هزائم المنتصرين)، والذي لا أستطيع القفز عنه، هو تلك العلاقة القائمة بين الكتابة، كتابتي والسينما، وفهمي لكلا النوعين في ضوئيٍّ بعضهما؛ فبعد معايشة طويلة لهما ولسواهما من الفنون الأدبية والمرئية تبين لي أن شكلا ما، لن

facebook.com/the.Boooks

يستطيع أن يلعب دور الأشكال الأخرى، فكلما شاهدتُ فيلما جميلًا عن رواية جميلة انتابتني رغبة العودة للرواية الأصلية، وفي ظني أن ذلك عائد لمكر الأنواع الإبداعية نفسها، حيث لا يمكن أن يبوح نوع ما بكل أسراره للشكل الذي يحتله، أو يسعى لتحويله إلى كيان آخر، إنها نوع من عبقرية الدفاع عن النفس التي تمتلكها هذه الأنواع، كما لو أنها البشر أنفسهم وهم يدافعون عن جوهر ذواتهم الخاصة. ولعل الأمر نفسه سينطبق، مثلا، على فيلم تم تحويله إلى رواية بعد نجاحه، إذ أن الرواية المأخوذة عنه لن تستطيع دفعه للخلف كي تحتل المقدمة.

.لا شك أن السينما قادرة على فعل أشياء كثيرة، وقادرة على الجمع بين اللغة عبر الحوار والتعليق القادم من خارج الشاشة، والموسيقى والصورة المُصعَّدة إلى لوحةٍ جاريةٍ، كلغة أولى للسينما؛ لكنها ليست اللغة كاملةً ولا الموسيقى كاملة، ولا القصة كاملة. وربما ما يلفت الانتباه أن في اكتمال السينما ما يشير إلى قصورها أيضاً، فهي حين اتخذت من الصورة مفردة لها، لم تستطع أن تكتفي ذاتيا بها، ولذا رأيناها مضطرة أن تخرج للأنواع الأخرى لكي تكمل وجودها.

.لقد بدأت السينما ـ حين تم التمكُّنُ من تحريك الصورة الفوتغرافية ـ بمشاهدَ من الحياة، تُلتقط في شارع مزدحم أو ميناء أو حديقة، وحين أحس المصورون، الذين لا نستطيع أن نُطلق عليهم صفة مخرجين، أن لا بد من وجود رابط بين هذه المشاهد، التجأوا إلى القصة التي هي عنصر الرواية البارز، لكنهم رغم هذا أحسوا بأن ما يلزمهم أكثر، إذ لا بد من الكلمات التي هي جذر الأدب وقامته، فكتبوا هذه الكلمات على الشاشة فوق المشاهد المُصوَّرة، ولم يلبث العلم أن قدّم لهم هديته الكبرى، حين أتاح لأصوات الممثلين أن تُسمع، وحين بلغ الفيلم أوجه، لم يجد صفة تطلق عليه أفضل من (فيلم روائي أو ملحمي)!!!

.إن سحر السينما قائم على هذه القدرة الفائقة للظهور بمظهر الكمال، في حين أنها في جوهرها ـ الحالي على الأقل ـ أكثر الفنون حاجة لسواها. وهذا ما يدفعني للبحث عن الفنون الآخرى انطلاقاً من عدم الكمال سعياً لكتابة غير مستعدة لأن تفقد شهية إحساسها بأنها ناقصة، لأنها بغير هذا الحس لن تحقق شيئاً، فعظمة البشر لا تكمن في يقينهم بأنهم

facebook.com/the.Boooks

اكتملوا، بل في يقينهم بأن طريقَ كمالهم ليس له نهاية، ولأنهم يشعرون دائما أن البدايات أكثر انسانية من النهايات، ولذا فهم يتجرأون على ابتكار بدايات جديدة باستمرار، لا كالسؤال الكبير الذي يموت بمجرد إقتناعه بأول إجابة.

.تحتم عليك السينما الكبيرة أن تستفيد من حنكتها، وذلك الدهاء الرهيب الذي تتمتع به وهي تُسخِّر الفنون كلها لخدمتها، وتَسخَرُ منها، لكي تكون (هي) في النهاية: السينما؛ التي تثبت يوما بعد يوم أنها ليست الفن السابع، بل هي الفنون السبعة، وهذا درس كبير للرواية والقصة والقصيدة، كي تحاول أن تسترد ما أُخذ منها، وتبقى الرواية في النهاية هي الرواية، والقصيدة هي القصيدة. تحتم علينا السينما أن نتعلم منها ـ كما تعلم المخرجون الأوائل الكثير من الأدب، ومن الروايات بالتحديد ـ وأن نمتلك القدرة التي تؤهلنا للوصول إلى البشر ، دون أن نتحول إلى سلعة، تماما كالأفلام التي لا تنتهي، أي ألا نكتفي بأن يكون النص جميلا فقط، بل عميقا أيضاً، متشعباً، وعصيا على نظرة واحدة أن تلم به، لأن كل عمل تستطيع الإحاطة به من المرة الأولى هو بالضرورة مادة لملء أوقات الفراغ.

.تسرد الأمهات على أسرَّة ابنائهن قصصا قبل النوم، لأنه ليس لديهن ما يقال في لحظة كهذه، لكننا لا نستطيع أن نقوم بالشيء نفسه حين نكتب، إذ يجب أن يكون لدينا القصة الجميلة، وما نقوله أيضا ونحن نسردها، لا على المستوى الفكري فحسب، بل على المستوى الفني. وفي وقت يبدو الروائي فيه حراً، وقادراً على ابتكار ما لا يحصى من الأشكال، كأي مهندس حقيقي، فإن السينما تمد له يدها لتقدم ذروة خبرتها التي امتلكتها عبر مائة عام في مجال الإفادة من كل شيء، ومن كل فن.

.لكنني أعترف، أن ما سيظل ينقص الرواية، والأدب بشكل عام، أن الكلمات لن تستطيع أن تجعلنا نرى الأشياء كما نراها في السينما، أو نسمع الموسيقى كما نسمعها هناك، فهل يكون هذا النقصان هو كمال الأدب أيضاً، لأن ديمقراطيته تكمن فيه، حين يتح للقاريء أن يرى ويسمع الأشياء كما توحي بها الكلمات لا كما يقدمها الشريط السينمائي إليه، جاهزةً.

.قد يدفعنا هذا إلى أن نكون أكثر ثقة بنقصاننا، ونحن نسعى إلى السينما متوسلين كلمة

facebook.com/the.Boooks

السر التي تفتح أبواب السحر، لأن هذا النقصان قد أثبت دائماً أننا بحاجة إليه بالدرجة نفسها التي نحن فيها بحاجة لوهم الكمال الذي تحققه السينما.

.هل لكل واحد من الفنين سحره؟ كماله؟ أم نقصانه العظيم؟ ولماذا يكون الإقبال على قراءة الأعمال الأدبية التي قُدمت في أعمال سينمائية ناجحة أكثر بكثير بعد تقديم هذه الأعمال، التي من المفترض أن تكون اختصرت عشرات ساعات القراءة في ساعتين مريحتين على مقعد مريح في العتمة؟ لماذا لا يستطيع أي فيلم مهما كان كبيراً، بدءاً بالحرب والسلام والجريمة والعقاب وزوربا ودكتور زيفاجو، وانتهاء بثلاثية نجيب محفوظ، أن يضع الكتاب على الرفِّ أو في خزائن النسيان.

.قبل مائة عام كتب جوزيف كونراد الروائي العظيم (المهمة التي أسعى إلى تحقيقها عن طريق الكلمة المطبوعة هي أن أجعلك تسمع، وأن أجعلك تشعر، والأهم من ذلك أن أجعلك ترى)، وقال تولستوي: (إن هذا الإختراع الجديد الذي له يد تدور سوف يحدث ثورة في حياتنا ـ نحن الكتاب) وكان على يقين حسب قول موريس بيجا: أن على الكُتّاب أن يكيّفوا أنفسهم.

.لكن، ورغم تبادل التأثير فيما بين السينما والأدب، إلا أن السينما نفسها، ومن وجهة نظر بعض أهم مخرجيها ملتبسة، إذ يرى أحدهم أنها أقرب إلى الرواية، ويرى ثان أنها أقرب إلى الموسيقى، وثالث يرى أنها أقرب إلى الشعر، ورابع يرى أنها أقرب إلى المسرح، وخامس، مثل هيتشكوك، يرى أنها أقرب للقصة القصيرة.

.ربما، وبسبب قدرة السينما الفائقة على الدنو لأقرب مسافة ممكنة من الحواس، لم يعد ينقصها اليوم سوى أن تُمكِّن المشاهد من أن يشم الرائحة ويتذوق ما يؤكل على طاولة الممثلين، بعد أن منحته القدرة على رؤية الحدث بأكثر من الوضوح الطبيعي ـ باعتبارها تعزل كل ما ليس ضروريا حوله ـ وجعلته يسمع بدقة كل ما يدور وخلفها في غابة الصوت فائقة الحساسية التي قدمتها تكنولوجيا العصر، وجعلته يوشك أن يلمس ما يراه على الشاشة، مع كل هذا التطور الحاصل في التصوير وهندسة الصوت، وذلك السعي الدؤوب الذي يُنفذ على نطاق ضيق منذ سنوات وسيصل إلى مداه، ونعني هنا: تجسيد المشهد بأبعاده الثلاثة.

facebook.com/the.Boooks

.هو زمن ثقافة العين، الذي يحتم على الرواية والأدب بشكل عام الإفادة مما تحققه السينما، مع أن السينما بالتأكيد ستظل متقدمة في (هذه الثقافة) لا لشيء، إلا لأن العلوم كلها تمد يدها لمساعدة صُنّاع الفيلم، بحيث لم تعد هناك أي فكرة مهما كانت درجة جنونها، غير قابلة للتحقق صورةً على الشاشة البيضاء، كما أن تحولات الحياة نفسها تلعب دوراً مهما في هذا المجال.

.لكن المسألة الخطيرة قد تكون كامنة في الإصرار الأعمى للرواية على اللحاق بالكاميرا، هذا الإصرار الذي لن يمنح الرواية إلا مزيدا من اللهاث. وكل ما يمكن قوله هنا، أن السينما تذكرنا بين حين وآخر ببعض فضائل الأدب المنسية، حين يستطيع أحد الأفلام مثلا أن يَعبُرَ برٌّ ثلاثة أجيال في ساعتين بصورة مقنعة تماماً. ولعل من أهم الفضائل هنا هي فضيلة الكثافة التي كانت دائماً من سمات الأدب الكبير. ورغم هذا كله ستظل التقاطعات قائمة بين السينما والرواية، وهي تقاطعات تكاملية لا انقطاعية، خاصة أن الإلتباس واضح اليوم حتى في أذهان السينمائيين الذين تعقبوا جذور هذه العلاقة، (فلم يعودا قادرين على الجزم أين ظهر هذا الأسلوب أو ذاك أولا، في الرواية أم في الفيلم). وفي ظني أن هذا الإختلاف سيظل مدار الحديث، ما دامت هناك رواية تُكتب وفيلم يُصوَّر. أما ما لا يمكن الاختلاف عليه فهو أن الفيلم في النهاية يُشكل مادة ثقافية مهمة للكاتب، لا يستطيع تجاوزها كما لو أنه من كتاب العصر العباسي مثلا، كما أن الأدب، والرواية تحديدا، عنصر أساس في ثقافة المخرج وجوهر عمله، وعدم الإلمام بما يحدث لها وفيها خسارة لا يمكن أن تعوض.

facebook.com/the.Boooks

الفرد والمجتمع.

facebook.com/the.Boooks

فورست غامب.

راكضاً·· والنجاح وحده يستطيع اللحاق به!!

.المتابع الجاد لما تنتجه السينما الهوليوودية بإمكانه أن يلاحظ ببساطة، أن جائزة الأوسكار التي حاز عليها الممثل الأمريكي توم هانكس عن فيلم (فيلادلفيا) عام 1994، كانت أكبر بكثير من الدور الذي لعبه، دور محام شاب مصاب بالإيدز، وبدا الفيلم رغم معاناة العالم من هذا المرض، فيلماً أمريكياً محلياً، لم يستطع تجاوز الحالة الفردية ليصل إلى رحاب الإنسانية عبر قضيته التي طرحها، خاصة إذا ما استعدنا دور آل باتشينو الكبير في فيلم (عطر امرأة) والذي نال عنه أوسكار أفضل ممثل قبل توم هانكس بعام·

.وتتأكد هذه الهواجس أكثر حين يتبين لنا أن موضوع الإيدز لم يكن غائباً عن السينما، حيث ظهر في أكثر من عشرة أفلام تتناول الموضوع، لكنها كانت المرة الأولى التي تنتج فيها هوليوود فيلماً عن الإيدز من خلال شركة كبيرة هي (كولومبيا) وهذا بحد ذاته يعيد إلى الأذهان لعبة الجوائز الكبرى في السينما الأمريكية·

.ومن بين الأفلام التي كان الإيدز موضوعها (كذب) لفرنسوا مارغولان، و الليالي الوحشية) لسيزيل كولار، و(أصدقاء بيتر) وغيرها·

.لكن ظلال الشك حول أهمية دور توم هانكس في (فيلادلفيا)، والتي تؤكدها مصادفة إنتاج الفيلم عبر شركة كبرى في قلب اللعبة، لا تنفي أهمية مخرجه الذي قدم قبل عامين من (فيلادلفيا) فيلمه الذائع الصيت (صمت الحملان) ونال عنه أنتوني هوبكنز جائزة الأوسكار في واحد من أكثر الأدوار رعباً في تاريخ السينما·

.بعيداً عن أي شك، وقريباً من حدود المعجزة، يتحرك توم هانكس في فيلمه (فورست غامب) الذي أخرجه روبرت زيميكيس عن رواية تحمل العنوان نفسه لونستون غروم· وكان باستطاعة أي مشاهد متتبع لمسيرة السينما أن يتنبأ واثقاً بأهمية الفيلم وأهمية الدور الذي لعبه هانكس، قبل وقت طويل من بدء عملية ترشيح الأفلام للأوسكار، إنه دور لا يمكن أن ينسى، وهذه حقيقة تتجلى في كل تفصيلة من تفاصيل هذا الفيلم الأخّاذ·

facebook.com/the.Boooks

.(أياً كانت نظرتك للحياة، فإنها ستختلف حتماً .إذا ما رأيت العالم عبر عينيّ فورست غامب) بهذه العبارة المطمئنة الواثقة يقدم صانعو الفيلم فيلمهم· (إنها قصة أمريكي ساذج سحر العالم ببراءته) وهو يجتاز مجموعة من المخاطر التي لا يمكن لأحد أن ينجو منها ببساطة، سلاحه الصدق المطلق في إقدامه وفي هروبه، هذا الهروب الذي يشكل العمود الفقري للشخصية، عبر نداء صديقته (جيني): (اركض فورست·· اركض)· لكن فورست الذي امتلك تلك الطاقة الهائلة التي حولته إلى عدّاء أسطوري، لم يكن يخطر بباله ولو لثانية واحدة أن النجاح والمجد هما وحدهما اللذان كانا قادرين على اللحاق به·

.يطلق المخرج روبرت زيميكيس ريشته البيضاء حرة لتؤدي رقصة ساحرة تعجز أفضل راقصات الباليه عن أدائها على موسيقى ألن سلفيستري في مقدمة الفيلم، ومصدر هذه العبقرية هو أنها تؤدي رقصتها في فضاء مدينة ساكنة، ببيوتها وكنائسها وشوارعها التي تبدو لوهلة غير مأهولة، ترتفع عاليا، تنخفض، تمضي بعيدا في حركة رشيقة إلى أقصى يمين الشاشة وتعود إلى منتصفها، قبل أن تحلق ثانية بانتشاء وتنحدر نحو يسار الشاشة كما لو أنها تتأرجح على راحتي تلك المقدمة الموسيقية العذبة·

.تحلق الريشة على ارتفا ع منخفض وتبدو حركاتها مرتبكة بما لا يليق بريشة أدت، وما زالت تؤدي، رقصتها في ذلك الفضاء، حين توشك على ملامسة الأرض؛ وتمر سيارة مسرعة، تربك خطوات رقصتها الرشيقة، لكن موسيقى ألن سيلفستري تمد لها اليد في اللحظة المناسبة، لتحيل ذلك التعثر والارتباك إلى جزء من هذه الرقصة الكونية؛ وكلما اقتربت من الأرض، راحت تدفعنا للتفكير بنهاية ما، يختارها هذا الجمال، ويحتار المرء أين سيمضي المخرج بريشة تتمتع بكل هذه الخفة المُسْكِرة، أين يمضي ببياضها، ونصاعتها التي تكاد تكون في نصاعة روح ملاك؟ لكنه لا يلبث أن يبدأ باختصار المسافة بين الفضاء الذي هي فيه، والأرض التي لا بد أن تستقر عليها آخر الأمر·

.تقترب من سيارة وتبتعد عنها إلى أخرى، تمر من بين العجلات، فنجفل خائفين أن تكون لقيت حتفها، لكنها تُطل من جديد أكثر رشاقة، وتعبر من فوق رأس امرأة مستعجلة، ماضية في

facebook.com/the.Boooks

اتجاه معاكس لمسار المرأة، وللحظة توشك أن تحط على كتف رجل أنيق وهو يهمُّ بعبور الشارع، صحيفته في يد، وحقيبة رجل الأعمال في اليد الثانية؛ ومرة أخرى نراها تبتعد باحثة عن شخص آخر لا يشبه الاثنين اللذين مرت بهما. وفجأة، تبدأ سرعتها بالانخفاض، أقل فأقل، ونرى رجلا جالسا على مقعد فوق رصيف الشارع العريض، تقترب منه، وتقترب، وتذهب الكاميرا لتتبع الريشة البيضاء قبل أن تحط على الأرض، وتظل تتابعها إلى أن تهبط بهدوء ريشة حقيقية وتتكئ على حذاءٍ رياضي ممزق المقدمة يغمره الطين. تهدأ الريشة كما لو أن الرياح اختفت تماما من هذا الكون، وفي هذه اللحظة تمتد يد الرجل إليها، لا تبدر عنها أي حركة توحي بتنافر بينها وبين الأصابع الممدودة، تبدو، كما لو أنها وصلت لنهاية رحلتها، بسعادة ريشة حقيقية، بعد أن دارت كثيرا، ودارت، ورأت ما يكفي لكي تقول ريشة ما أنها رأت، واختارت آخر الأمر...

.عوَّدنا المخرجون الكبار، أن لا شيء يُلقى هكذا أمام الكاميرا جزافا، وروبرت زيميكيس، الذي يبدو هنا أكثر نضجا وموهبة من أي فيلم سابق قدمه، بل وأكثر اختلافا، يؤكد هذه الحقيقة، وإذا ما علمنا مدى العمل الذي تم القيام به لتنفيذ الدقائق الأولى من هذا الفيلم، الدقائق اللازمة لتوارد الأسماء على التوالي، قبل الوصول إلى المشهد الأول، لأدركنا أن لا شيء يأتي مصادفة، فرقصة الريشة المبتكرة، عَمِلَ على تنفيذها خبراء بارعون في مجال الكمبيوتر حتى تظهر أخيراً بهذه الدقة، وبالتالي، فإن كل حركة منها مدروسة، حين تحاذي شجراً أو بشراً، حين تهدأ وحين تندفع بكل قوتها!! ومن هنا يمكننا القول: إن هذا المشهد الذي يعود إليه المخرج في نهاية الفيلم، بعد أن تنطلق الريشة من دفتر فورست غامب باحثة عن شخص آخر قد تكون رحلة حياته تستحق ذلك الشرف الذي يمكن أن تمنحه إياه ريشة بيضاء وهي تدنو من حذائه الملوث بالطين. يبدو هذا المشهد هو البعد الرمزي الأول والأكبر ربما، والمساحة الرحبة التي يمكن أن تتجاور فيه الريشة الناصعة مع الطين دون أن نستطيع أن نحدد تماما الفرق الجوهري بين نصاعة الاثنين!! وعلى ما في المكان الذي حطت عليه الريشة من معانٍ، حيث لم تهبط في راحته، أو على كتفه، أو تمتد يده مثلا لتمسك بها قاطعة

facebook.com/the.Boooks

الطريق عليها، يتجلى معنى آخر لا ندركه إلّا حين نسمع فورست غامب على مقعده يقول للمرأة التي جلست قربه في انتظار الحافلة:.

.تقول أمي (تقوم بالدور الممثلة سالي فيلد): إن الحذاء يمكِّنُك من معرفة الكثير عن الذي ينتعله، مثلا، المكان الذي يتوجه إليه، والمكان الذي كان فيه.

.إذا ما اعتبرنا هذه الجملة التي يقولها مفتاحاً للمكان الذي كان فيه فورست والمكان الذي يقصده، فإننا نصل إلى نتيجة بسيطة: إنه ينتعل حذاء رياضيا موحلا ممزقا، بمعنى أنه استعمله كثيرا، وخوَّض فيه في أماكن مختلفة، وأن رجلا ينتعل مثل هذا الحذاء لا بد أن يكون ذاهبا إلى بيته في هذه اللحظة.

.لكن المخرج ومعه كاتب السيناريو يدفعان هذا المعنى إلى أقصاه، حين يقول فورست: لقد انتعلت أحذية كثيرة!!

.وبالتالي فإن حذاء فورست الرياضي هو تكثيف لما انتعل في السابق، ومع تقدم الفيلم سيتبين لنا أنه ارتدى أحذية كثيرة فعلا، وكل واحد منها يدل على تجربة كبيرة خاضها، بدءا من حذائه الأول، حذاء الولد المعوّق المكوَّن من الأربطة الجلدية وأسياخ الحديد، وانتهاء بحذائه الرياضي، مرورا بما كان ينتعل في ملاعب كرة القدم الأمريكية، ثم في فيتنام حيث غدا جنديا في الحرب هناك، ثم وهو يلعب كرة الطائرة بتفوق ونجاح يؤهله للوصول إلى الصين لخوض مباريات هناك، ثم ما انتعل من أحذية وهو على ظَهْر مركب صيد القريدس، وحين تحول إلى رجل يجز الأعشاب بعد أن تعب من كل شيء، ومن ثرائه بشكل خاص.

.لكن حياة فورست غامب، هذا الفتى المنخفض الذكاء، والممتدة من عام 1950 حتى 1980 تقريبا، تتجاوز بُعْدَها الفرديّ لتذهب نحو تشريح المجتمع الأمريكي وفضحه من داخله بقوة معبرة. ويبرز حجم الكثافة في حياة فورست قائما في قدرته على عبور أكثر من مرحلة من حياته الخاصة وما يوازيها من حياة مجتمعه، كما لو أنه الوحيد الذي استطاع أن يقوم بما قام به، رغم كونه لا يدرك فعليا ما يدور حوله، ووسيلته الدائمة هي الركض؛ ففورست ليس أكثر من شخص يتقن الانصياع للأوامر، لكن الحياة تبدو طيبة معه لأنه الأنقى والأشرف

facebook.com/the.Boooks

بحيث تمنحه من النجاحات ما لا يستطيع الآخرون الظفر بها؛ ولذا، فهو وإن كان يتم تكريمه مرة بعد أخرى من قبل الرؤساء الأمريكيين، وينال أرفع وسام للشجاعة من قبل الرئيس جونسون، إلا أن كل أوسمته التي علقها تبدو متواضعة أمام تلك الريشة الناصعة التي حطت على طرف حذائه. بحيث يغدو الفيلم بمجمله رسالة أخلاقية رفيعة، تمجد الصدق وهي تتجاوز شروط الواقع التي لو أخضع إليها فعليا لما تمكن فورست من إحراز أي شيء.

.والحديث عن انصياع فورست قائم منذ البداية، حين يضطر مدفوعا بنداء صديقته الصغيرة جيني، أن يركض حين يهاجمه مجموعة من الأولاد الأشرار بالحجارة: اركض فورست، اركض. تصرخ متوسلة، لكن فورست في الحقيقة لا يستطيع الركض لأن قدميه مقيدتين بذلك الحذاء الخاص بالمعوقين، وهو بالكاد يستطيع المشي، لكنه يستجيب لندائها الحار وينطلق مرتبكا في البداية، وتزداد سرعته كلما تصاعد نداء جيني خلفه وأحس بالخطر قد غدا أكثر قربا منه، لينطلق في النهاية بكل شهوة الحياة فيه للانطلاق، لتبدأ بالتالي الأربطة الجلدية حول قدميه تتقطع وتتناثر شيئا فشيئا، ومعها أسياخ الحديد التي كانت تسند قدميه: كنت أركض لأبلغ المكان الذي كنت أقصده، ولم أظن أنني سأصل إلى أي مكان... ومن يومها لم أتوقف عن الركض.

.حين يذهب إلى فيتنام ترجوه جيني التي غدت صبية جميلة: عِدْني بأنك إن وقعت في مشكلة لن تحاول التصرف بشجاعة، بل أهرب، أهرب فحسب.

.: حاضر . يرد.

.وهكذا يبدو حواره مع مدربه في الجيش صدى لوصية جيني، ففي ضوء المقاييس كلها، كما قلنا، كان فورست غبيا، وهذا ما يدفع أمه كي تقدم جسدها لمدير المدرسة جسرا لكي يعبر عليه ابنها الذي تشير كل الدلائل إلى أن ذكاءه لا يتعدى 75، لكنه في منطق السلطة غير ذلك، فذكاؤه 160، والسبب، أنه حين يسأله المدرب: ما هدفك الوحيد في الجيش؟

.يرد فورست: أن أفعل ما تشاء أيها الرقيب.

.الرقيب: إنك عبقري بحق يا غامب، إنه أفضل جواب سمعته في حياتي، إن نسبة ذكائك

facebook.com/the.Boooks

160 ، إنك موهوب أيها الجندي غامب·
.وفي موقف آخر، حين ينجح فورست بإعادة تركيب البندقية بسرعة غير عادية، يقول له
الرقيب: إنه رقم قياسي، كنت سأنصح بإدخالك مدرسة الضباط، لكنني أخاطر بخسارتك·
ذات يوم ستصبح جنرالا!!
.لكن غباء فورست وانصياعه ليسا معبراً لإدانته، إذ أن تحت هذا الغطاء السميك من البله، تكمن روح إنسانية بكامل عافيتها، وهذه النقطة بالذات هي رافعة هذه الشخصية المركَّبة، فهو وإن بدا الأكثر غباء، إلا أنه الأشد إخلاصا، ولذا ليس ثمة حاجز بين الركض لديه كوسيلة للنجاة الفردية وبين الركض لديه كوسيلة لنجاة الآخرين أو لإنقاذهم، فهذا الركض الذي كان محموما دائما كلما انطلق فورست، كانت فيه واحة لخلاص الآخرين بطريقة من الطرق:
ينطلق في البداية كي يحافظ على حياته حين كان طفلا، ويتكرر المشهد مع شبان أشرار حين يكبر، لكن الركض خارج هاتين الحالتين يأخذ معنى يكمن في جوهره نجاح، أو إنقاذ الجماعة؛ هكذا الأمر حين يركض وسط الملعب لكي يصل ـ دون أن يدري تماما ـ بفريقه إلى الفوز، وبالتالي ينجح هو بدخول الجامعة باعتباره رياضيا متفوقا، وحين يذهب إلى فيتنام، ويقع وفصيلته في كمين، يكون الأمر الوحيد الذي يوجه إليه من (ملازمه) دان تايلور ـ يقوم بالدور جاري سينيس ـ : أركض فورست، أركض· وفي هذه اللحظة يتقاطع الأمر مع وصية جيني، التي هي عالمه الفعلي مع أمه، فيبدأ بالركض، وينجح بالطبع قبل الآخرين في بلوغ نهاية الغابة باعتباره الأسرع، لكنه حين يلتفت ولا يرى أحدا حوله يعود بالسرعة نفسها باحثا عن صديقه الأسود بوبا ـ يقوم بالدور الممثل مياكيلتي وليامسون، لكنه كلما وصل إلى أحد الجرحى حمله على كتفيه للموقع الآمن، وعاد ثانية للبحث عن بوبا الذي لا يعثر عليه سوى في النهاية، بعد أن يكون قد أنقذ جرحى الفصيلة كلهم، بما فيهم الملازم دان تايلور الذي بترت القذائف ساقيه·
.تحت هذه القشرة السميكة من الهشاشة وعدم القدرة على استيعاب ما يدور، يبدو فورست مدفوعا باستمرار للإمساك بيد الآخرين على مشارف هلاكهم كما لو أنهم ليسوا ذلك الجحيم

facebook.com/the.Boooks

الذي لا يلتقي مع رقته وعمق أحاسيسه، وعلى مدى محطات رحلته التي نتابعها بشغف، يتقدم فورست بثقة ذلك الشخص الذي ليس لديه حسابات حول مدى الخسارة التي يمكن أن تلحق به أو مدى الربح، إنه يعيش كروح ليس لها أي نوع من الاحتياجات المادية على أرض البشر. يُعطي، فقط يعطي، سواء أكان عطاؤه ماديا مباشرا أو معنويا:

.يقوم بشراء مركب لصيد القريدس، تحقيقا لذلك الاتفاق، أو الأمنية التي حلم بها صديقه بوبا الذي مات في الحرب بين يديه، وهو لا يعرف في الحقيقة من مقومات صيد القريدس أكثر مما كان يعرف عن قوانين لعبة كرة القدم - هو بالمناسبة لا يفقه أي قانون لأي عمل قام به بنجاح - وحين يكون وسط المحيط تهب عاصفة عاتية مدمرة، وتكون المفاجأة أن السفن الموجودة في الميناء تتحطم كلها، ولا تنجو سوى سفينته التي كانت تتقاذفها الأمواج وتتقاذفه فوقها ومعه دان تايلور - ربما في هذا الحدث أيضا رمز آخر يختصر حياة غامب الشبيهة بحياة سفينته، فقد عاش الأهوال كلها ونجا، بعكس جيني التي ظلت على البر وتحطّمت - ثم يجيء نجاحه بعد ذلك حين يغدو الصياد الوحيد، فيزداد الطلب على صيده، وينجح فيما بعد بتأسيس شركة (بوبا - غامب) ولنلاحظ أنه وضع اسم بوبا قبل اسمه لأنه صاحب الفكرة مع أنه مات، ولم يكن فورست ملزما بشيء، فكل ما في الأمر أن مساهمة بوبا هي الفكرة، لكن فورست اعتبر أنها تؤهله لامتلاك نصف الشركة. ومن هنا ينطلق نحو بيت بوبا ليناول أمه حصتها من الأرباح، ولم تكن حصة صغيرة، إذ أنها تحوّل الأم من صانعة لأطباق القريدس للبِيض، كما كانت أمها وجدتها من قبلها، إلى سيدة تُقدم لها هذه الأطباق من قبل امرأة بيضاء!

.ثم أن علاقته المبنية على الكره التي تنمو بينه وبين الملازم دان تايلور، لأنه خالف أوامره وأنقذه!! تتحول تدريجيا إلى صداقة ومحبة، فدان تايلور يرى في البداية أن فورست وقف بينه وبين قدره حين أنقذه في فيتنام، لأن تايلور هذا كان يرى مصيره واضحاً، وهو أن يموت في حرب من حروب بلده أمريكا: كان قدري مكتوبا، كان من المفترض أن أموت في ساحة المعركة بشرف، كان ذلك قدري وأنت حرمتني منه. يقول لفورست.

.ومرد هذه القدرية لدوره في الحرب أن لعائلته تاريخا طويلا وعريقا في الجيش، وقد حارب

facebook.com/the.Boooks

ومات في كل حرب أمريكية أحد أفراد هذه العائلة التي كان عليه أن يتمثَّل بأبطالها؛ ومن المفارقات أن دان الذي يوصي فورست وبوبا قبل المعركة: اعتنيا بقدميكما· هو الذي يفقد قدميه·

.لكن وقوف فورست في مهب رياح تاريخ العائلة، بإنقاذه دان، وحرمانه من موته الذي جاء مستعداً له، يُغيِّر وجهة نظر دان في ذلك المصير الذي حكمه الوهم، وهْمُ العظمة، حين تطل قيم الحياة، ويلتحق دان بفورست مساعداً على ظهر المركب!! مشترطا أن لا يكون ـ فقط ـ مضطرا لأن يلقب فورست بـ (سيدي)، وعلى ظهر هذا المركب يقوم دان بتوجيه الشكر لفورست لأنه أنقذ حياته·

.كما يمكن الحديث عن أشياء كثيرة كان يقدمها فورست، فأحدهم نجح في تأسيس شركة لمجرد أن فورست قد مسح وجهه بقميص من صنع شركة ذلك الشخص، وانطبع ظل وجه فورست الملطخ بالطين على ذلك القميص، وآخر أعطاه شعاراً ـ دون أن يدري ـ غدا عنوان حملة دعائية لبضاعته، ونجح·

.إن اللازمة التي لا ينفك فورست يرددها هي (لسبب ما أجهله)· فهو لسبب ما يجهله ينجح عندما يساهم بشراء أسهم في شركة للفواكه!! ويتبين لنا أن هذه الشركة التي تتخذ من حبة التفاح المقضومة شعارا لها، هي شركة الكمبيوتر الكبيرة (أبل ماكنتوش)، التي كانت في بداياتها!!

.ويقول : لسبب ما أجهله كنت منسجما في الجيش حق انسجام، ليس الأمر صعبا، عليَّ ترتيب سريري جيدا، الوقوف بثبات، وعلى الإجابة أن تكون : أمرك أيها الرقيب!!

.و : ولسبب أجهله، قررت ذلك اليوم أن أركض قليلا، فركضت حتى آخر الطريق، وعندما بلغت نهايتها قررت أن أركض إلى آخر البلدة، وعندما بلغت آخرها فكرت أن أجتاز مقاطعة (غرينباو)، وبما أنني قطعت المسافة فكرت باجتياز ولاية ألاباما، ولسبب ما أجهله، ظللت أركض حتى بلغت البحر (المحيط)، وعندما وصلت قلت يمكنني أن أستدير وأواصل الركض نحو المحيط الآخر·

facebook.com/the.Boooks

.لكن جهل فورست بما يقوم به هو الشيء الوحيد الذي لم يسلب عمله، أو ما يقوم به المعنى العميق الساخر على الدوام.

.فالركض الكبير الذي يقوم به، يتحول في نظر المجتمع إلى شيء لا بد وأن تكون وراءه فلسفة ما، رغم قوله لسبب ما أجهله تبعني أحد العدائين وما لبثوا أن تكاثروا، وما هم في الحقيقة سوى مريدين وتابعين يبتغون الوصول إلى جوهر حكمة هذا الذي راح يركض دون توقف: لسبب أجهله كان ركضي يحمل معنى بالنسبة إلى الناس، ركضت 3 سنوات وشهرين و 14 يوما و 61 ساعة!!

.تسأله العجوز التي تجلس قربه على مقعد انتظار الحافلات: إذاً كنت تركض فحسب؟!!

.: أجل.

.في حين أن أسئلة الصحافة له تكون: لماذا تعدو سيدي؟ أتفعل ذلك من أجل السلام العالمي؟ أدفاعا عن المشردين؟ أدفاعا عن حقوق المرأة؟ أم البيئة؟ أم الحيوانات؟

.طبعا كان ثمة سبب كبير وراء هذا الركض الذي يتبين لنا أن فورست يحسب أيامه وساعاته بدقة، رغم قوله انه كان يركض فحسب : إن السبب يكمن في تخلي جيني عنه، بعد أن أوشك أن يصدق أنها عادت إليه إلى الأبد.

.أما خارج حياة فورست فيبدو الأمر مختلفا، وملوثا بالعنف والضيا ع وفقدان اليقين، على المستويين العام والخاص: فجيني الشخصية الأبرز بعد فورست، والتي لعبت دورها الممثلة روبن رايت، تبعتْ طموحَها وتنقَّلتْ كثيراً مع سواه وثبت أنهم لم يكونوا الحل، فهي توشك على الإنتحار ذات مرة، وتصاب بفيروس، يتضح من غموض الحديث عنه أنه الإيدز، وفي كلا المرّتين، تكتشف أن ملجأها هو فورست. هي التي حين رحلت كان كل همها أن تحقق واحدا من أحلام القطا ع العريض من الشباب: أريد أن أصبح مشهورة، أريد أن أكون مغنية. وينتهي الأمر بها لتغني عارية في حانة لا يسترها سوى غيتارها.

.وعلى المستوى العام، ثمة ظاهرة غير عادية، عبر ذلك العنف الذي يشهده المجتمع ويجد دلالته القصوى في اغتيال أكثر من مسؤول كبير أو رئيس للولايات المتحدة أو انتحار النجوم

facebook.com/the.Boooks

أو قتلهم· ولذا يبدو فورست ـ رغم ما في الأمر من مفارقة جارحة ـ أنه الريشة التي دونها لا يمكن أن يكون ثمة توازن لحقبة عمرها ثلاثون عاما، بل يتجاوزه إلى ما هو ابعد حين نعرف أن فورست غامب أخذ اسمه من أحد أجداده الذين كانوا في عصابة كوكس كلان، وهكذا يكون بمثابة عِرْقِ الذهب الوحيد في كتلة الصخر المصمتة المسماة أمريكا، وإذا ما عدنا إلى جملته ـ اللازمة التي يرددها (لسبب ما أجهله) فإن هجاء الفيلم لأمريكا يصل ذروته، فلو كان فورست يدرك ما يدور لما تحقق وجوده الطيب هذا ربما!

.لا يتكئ فورست غامب في مسيرته الشائكة على شيء مثلما يتكئ على أقوال أمه التي تشكل، مع جيني، العمود الفقري الوحيد الذي يسند هشاشته· ولذا، فهو لا يستشهد عمليا سوى بأقوالها، باستثناء مرات قليلة يستشهد فيها بأقوال دان وجيني:

.كانت أمي تقول: إن المعجزات تحصل كل يوم، لا يؤمن البعض بذلك، لكنها الحقيقة·

.وحياته فعلا كذلك، إنها بمثابة سلسلة من المعجزات: مغادرة عجزه، القدرة على الركض، وصوله إلى فريق الأوائل لكرة القدم الأمريكية، دخوله الحرب وخروجه حيا منها، نجاحه الأسطوري في كرة الطاولة، ثم نجاحه باستعادة جيني، والزواج منها، ثم أن المعجزة الأخيرة بالنسبة إليه، هي ولادة ابن له، وكون هذا الابن ذكيا، وليس مثله·

.وفي موقع آخر نسمعه يردد، أمي كانت تقول: إن الموت جزء من الحياة· (لكن، ليته لم يكن كذلك) يعلّق فورست؛ ولعل هذا التعليق من أمنياته العميقة النادرة، ولا نقول حِكَمِهِ، إضافة لقوله: (أمي كانت تقول لي إننا أشبه ما نكون بنسمة تعوم في الفضاء· ويقول (دان): إن لكلٍ قدره· ولكن، ربما كان الاثنان على حق)·

.وحين نقول إن هذه الأقوال بمثابة أمنيات، نكون مدفوعين دائما بالحضور الطاغي لسذاجته الطيبة، حتى، في أحلك الأحوال، فهو حين يقف على قبر جيني لا يجد كلاما يقوله في النهاية سوى: إن احتجت لشيء، فلن أكون بعيدا·

.المرة الوحيدة التي يظهر فيها فورست مدركاً أنه غبي تكون في نهاية هذا المقطع من حوار بينه وبين جيني، حين يعرف أن الولد الصغير الذي يراه هو ابنه، فيسألها: هل هو مثلي···؟

facebook.com/the.Boooks

فترد: لا، إنه ذكي، ذكي جداً· وعندها نرى انفعال فورست المركَّب، الذي يبدو من خلاله كما لو انه انتقم لنفسه من الدنيا بهذا الولد·

.يستند الفيلم بصورة أساسية إلى أداء توم هانكس، ويستند في بنائه إلى لعبة بسيطة ـ معقدة وخطرة أيضاً، حيث نقطة السرد التي تتشعب منها الأحداث وتتمثل في انتظار فورست للحافلة في أحد المواقف المخصصة لها؛ تبدو هذه النقطة كما لو أنها مركز الدائرة، الذي تنطلق منه الحكاية لتدور في جزء من محيطها وتعود ثانية للمركز·

.وحتى نهاية الفيلم تقريباً، يبدو جلوس فورست مسألة صادمة، يبحث المشاهد عن مبرر لها، دون أن ينشغل بها كثيراً، بسبب غنى سلسلة الأحداث والمشاهد التي يقدمها الفيلم من حياة بطله، هذه الحوادث المنتقاة بعناية لتختصر في استرجاعها حياة فورست غامب كلها، وتتجاوزها لتختصر الحياة الأمريكية منذ الخمسينات، مروراً بالستينات، وبروز ظاهرة الهيبز والحرب الفيتنامية، وصولًا إلى وباء الإيدز· تبدو حياة فورست غامب هنا، الجانب الأكثر براءة وهي تتحرك في أكثر السنوات الأمريكية قسوة وعنفاً، ويبدو نجاح فورست سخريةً مرةً بقيم الدمار والضياع التي يعيشها مواطنوه·

.لقد كان الفيلم معززاً برواية كبيرة، مستنداً إلى تفاصيلها المذهلة التي تلامس حدود الأسطورة، ولكنه ورغم بساطته الظاهرة كبساطة بطله وبراءته، يستند إلى آخر ما توصلت إليه تكنولوجيا الصناعة السينمائية من خدع سينمائية بدءا من مقابلة فورست الطفل للمغني الذي سيصبح مشهوراً فيما بعد (ألفس بريسلي) وانتهاء بمقابلته لعدد من رؤساء الولايات المتحدة ومصافحتهم·

.يبقى أن نشير هنا، إلى أن فورست وهو يسرد حكايته في موقف الحافلات لكل من يجلس بجانبه، ويواصل سردها لشخص آخر بعد صعود الأول للحافلة بتلقائية شديدة، يبقى أن نقول: إن الشخص الوحيد الذي سخر من فورست كان رجلًا، أما النساء فكنّ على درجة مذهلة من الحساسية وهنّ يستمعن إلى قصته· أهذه مصادفة، بالطبع لا·· إذا ما تذكرنا أن فورست كان ضحية الذكور في الفيلم بشكل عام، وهو يعاني من استغلالهم له، أما الجانب

facebook.com/the.Boooks

الذي كان يحميه فهو أمه وجيني الغائبة الحاضرة على الدوام. كما أن العنصرين الوحيدين اللذين قبلا به بمودة في المجتمع كانا طفولة جيني ولون بوبا الأسود، بوبا صديقه الوحيد الذي سمح له بالجلوس إلى جانبه في حافلة الجيش، بما يذكر بما قامت به جيني الطفلة حين سمحت له بالجلوس إلى جانبها في رحلته الأولى للمدرسة بعد أن رفض الأولاد الآخرون السماح له بذلك. ولعل المشهد الذي نرى فيه خادمة بيضاء تقدم القريدس لأم بوبا التي غدت سيدة لأول مرة، هو نوع من الاعتذار الكبير لما لحق بالسّود، أكثر مما يمكن أن نفسر المشهد على أنه نوع من الانتقام.

.ومن المهم أن نلاحظ هنا أن تلك الشهوة العارمة للكلام التي تعصف بفورست على الدوام، تعود في جوهرها للوحدة التي يعاني منها ومن ضيق محيطه المتفهم له، إذ ليس في حياته سوى أمه، جيني الغائبة، بوبا الذي يمر كشهاب، دان، ولهذا يمكن أن نفهم شهوة الكلام هذه، وهو يُحَدِّثُ كلَّ من يجلس بجانبه على المقعد، مستعيدا قصة حياته: فالأم ماتت، وجيني كانت غائبة دائما، وبوبا مات، ودان يبدو بأنه لم يعد موجودا، بعد عمله مساعدا لفورست على ظهر مركب الصيد، ولذا لا نراه إلا متأخراً،حين يأتي لحفل زواج فورست مع خطيبته الفيتنامية.

.كما أشرنا، يلعب الرمز دورا هاما في هذا الفيلم، فحياة فورست كلها، أين كان وإلى أين يمضي، تتكفل الريشة بمهمة شرحها. وعلى مدى الدقائق المائة والأربعين، التي تشكل زمن هذا الشريط، يتضح لنا صدق هذا التحليل، فهو يغوص في طين الواقع دائما بشكل أو بآخر وتبدو روحه الشيء الوحيد الذي لا يستطيع الطين أو الخراب العام النيل منه. ويتجاوز الفيلم فورست ليأخذ مداه الإنساني الواسع حين تسقط الريشة من مفكرته وتنطلق ثانية إلى الفضاء في رقصتها الجديدة بعد أن يوصل ابنه للحافلة التي ستقله للمدرسة. إن السؤال الذي يتبادر للذهن هو : من سيكون الشخص التالي الذي ستختاره الريشة بعد فورست؟ من سيستحقها في المرة القادمة؟!!!

.هو فيلم لا ينسى، وعلامة بارزة في مسيرة السينما العالمية، ودور ليس من السهل أن يكون

facebook.com/the.Boooks

له مثيل، فيلم يمكن أن يُقرأ على أكثر من مستوى، بعيداً عن تلك العبارة التي طرزت بها إحدى وكالات الأنباء تقريرها عن الفيلم حين قالت (إن فوز الفيلم جاء نتيجة لخضوع أعضاء الأكاديمية الأمريكية للجمهور الذي تدفق لمشاهدة الفيلم بعشرات الملايين).

.إنه فيلم يستحق الجوائز الست التي فاز بها، فيلم أكدت فيه السينما عظمتها والعالم يحتفل بمئويتها.

facebook.com/the.Boooks

الـهامس للحصان.

المسافة بين الـمُبَشّر والناسك.. الهامس والمروّض

.تردد في أوساط السينما العالمية أن الممثل والمخرج روبرت ريدفورد قام بشراء حقوق رواية تلاقي نجاحا كبيرا بين الناطقين بالإنجليزية، بل قيل ان فكرتها استهوته حتى قبل أن ينهيها الكاتب نيك إيفنس، ولم تكن هذه الرواية غير (الهامس للحصان) التي سجل حجم توزيعها ـ فيما بعد ـ عشرة ملايين نسخة..

.كان الثمن الذي دفعه ريدفورد للروائي، بمساعدة من ديزني (ثلاثة ملايين دولار) رقماً كبيراً، يضاهي بعض أهم حقوق تحويل الروايات إلى أفلام، إذا ما تجاوزنا بعض ما حصل عليه بعض الروائيين عن روايات تشويقية، أو روايات الخيال العلمي. لكن اللافت في الأمر كان ذلك السحر الذي يتعلق بموضوع الرواية، التي ترصد علاقة مربٍ للخيول بخيوله، وكيفية تواصله معها عبر الهمس. وقد كان التقاط هذا الجانب الحميم في علاقة الإنسان بكائن عزيز كالحصان، إشارة أولى ومهمة لما سيكون عليه الفيلم الذي بتنا ننتظره، خاصة وأن روبرت ريدفود ليس أي ممثل، كما أن تجربته في عالم الإخراج كبيرة، ولعله مع كلينت إيستوود أهم من أخرج عددا كبيرا من الأفلام دون اخفاقات تذكر، مثل تلك التي عانى منها كيفن كوستنر في فيلمه الثاني كمخرج (ساعي البريد) بعد فيلمه الكبير (يرقص مع الذئاب) أو تجربة ميل جيبسون المتواضعة الأولى (رجل بلا وجه) والتي خرج منها محبطاً كمخرج قبل أن يغامر ويقدم فيلماً كاسحاً (قلب شجاع).

.ريدفورد، عَرف النجاح كمخرج منذ البداية، حين قدم عام 1980 فيلماً مغايراً وحميماً وخارجاً على النمط الهوليوودي (أناس عاديون) واستحق عليه يومها جائزة أوسكار أفضل مخرج وجائزة أفضل فيلم. ثم أعقبه بأفلام كثيرة كان أبرزها (النهر يجري عبره) و (استعراضنا) الذي أهله لأن يكون أحد المخرجين المرشحين لنيل الأوسكار مرة ثانية عام 1994 إضافة إلى أفلام أخرى قام بإخراجها.

.ولعل ما يلفت الانتباه في اختيار ريدفورد لرواية (الهامس للحصان)، هو ذلك التوجه الذي

facebook.com/the.Boooks

بدأه هذا الممثل الناجح على المستوى الحياتي، وعلى مستوى التعامل مع السينما عبر معايير مغايرة بدأت تترسخ وتعطي ثماراً كبيرة، بإنتاجه وتشجيعه إنتاج أفلام مستقلة، أي أفلام خارجه على قانون مدينة السينما (هوليوود)، وقد ظل يعمل دون كلل لتحسين صورة هذه السينما التي ارتبط اسمها بالضعف والسوء وعدم القدرة على تقديم ما يبهر المشاهد، مقارنة بسينما الإنتاج الضخم، مما دفعه لتأسيس (معهد صندانس) بهدف تحسين نوعية هذه الأفلام وإعداد المزيد من السينمائيين المستقلين، وقد كان ذلك أحد العوامل المهمة التي دفعت عدداً من الأفلام المستقلة لاحتلال مركز الصدارة في الترشيحات لجائزة الأوسكار كما حدث عام 1997، لكن شركات الإنتاج الكبرى بدأت تأخذ احتياطاتها في هذا المجال، مما دفعها لشراء بعض شركات الإنتاج المستقلة، إما لاحتوائها وإذابتها، وإما لتوجيهها وجهة غير تلك التي وجدت من أجلها. فهوليوود على حد تعبير ريدفورد نفسه (لا تريد أي منافسة خارجية). وهكذا راح يؤسس فروعاً لمعهد صندانس ويفتتح صالات سينمائية خاصة، لكي يتيح للناس أن يشاهدوا ويتعرفوا على السينما كثقافة، وليس كتسلية ؛ وتوج عمله بإنشاء قناة تلفزيونية خاصة بهذه الأفلام عبر الكيبل، وذلك كله لإتاحة الوقت الكافي لرؤية هذه الأفلام ومناقشتها (بعيدا عن ضغوط السوق السينمائية).

facebook.com/the.Boooks

الـهامس للحصان.

في أجواء باردة، في مكاتب مغلقة، لا يكاد المرء يعرف أين موقعها، وفي سهول وغابات يغطيها الثلج، تبدأ المشَاهد بالتقاطع، وفق أسلوب مدروس، يُنذر بما هو قادم ؛ ووسط ذلك الحس المتنامي لدى المشاهد بأن المكانين يتبادلان برودتهما وثلجيتهما، يقترب مشهد الأم (آن ماكلين) تقوم بالدور الممثلة كريستين سكوت توماس، التي لفتت الأنظار في فيلم (المريض الإنجليزي)، يقترب مشهد الأم هذا، ويتقاطع، مع ابنتها على ظهر حصانها برفقة إحدى صديقاتها، وهما تبوحان ببعض أسرارهما الصغيرة الحميمة. وينتهي المشهد بقوة ذلك التوتر المحموم للكاميرا برنين هاتف، يسبقه حادث مروع يؤدي إلى وفاة صديقة الابنة، وإصابة الابنة نفسها مع حصانها إصابة تؤدي إلى بتر قدمها اليمنى، بعد أن تداهمهما شاحنة وجد السائق فيها نفسه وجها لوجه مع خيول تنزلق على ثلج منحدر باتجاه منتصف الشارع. يصور ريدفورد الحادث بطريقة فذة، قوية ومؤثرة، حتى ليكاد المرء يشعر أن ليس في الأمر أي خدعة سينمائية على الإطلاق.

من هنا يبدأ الفيلم ويستمر. وإن كان ريدفورد يتناسى تماما أي أمر يتعلق بالفتاة التي ماتت (صديقة الابنة)، كما لو أن السينما لا تهتم إلا بما هو داخل الكادر، أو يملك قوة البقاء فيه!! يتحرك الفيلم بعد ذلك في اتجاه معاكس، كما لو أن الحادثة هي القوة الطاردة التي ستطوح بكل هذا البرود إلى عالم آخر بديل.

يبدأ الفيلم بالبوح ببعض توجهاته، حين ترفض الأم إعدام حصان ابنتها المصاب بـ (حقنة رحمة)، لأنها تعرف مدى تعلق ابنتها بهذا الحصان، وهذا التعلق الفطري بالحصان ـ الطبيعة، هو في الحقيقة ما يوازي تعلق ريدفورد الواعي بالعالم من حوله، الذي يرفعه إلى مرتبة المصغي الناجح لصوت الطبيعة (الخيول) والمتوحد معها إلى حد الانتماء المطلق!! كما يريد مشروع الفيلم أن يقول.

حين تتصل الأم بالـهامس لتقول له إن ابنتها تعاني من مشاكل مع حصانها، يكون رده بسيطاً وعميقاً: إنني أعالج الخيول التي تعاني من مشاكل مع أصحابها.

facebook.com/the.Boooks

في هذه الإضاءة يتبدى بوضوح خيار (توم بوكر ـ روبرت ريدفورد) الذي يرفض عرض الأم للنزول إلى نيويورك من مونتانا، لعلاج الحصان، لأن بوكر نفسه، يبدو هنا، وبشكل من الأشكال، وكما سيظهر لنا فيما بعد، انه حصان مصاب في داخله بطريقة من الطرق، وأن المكان اللائق بالحصان دائما هو أرضه الأولى: السهول الفسيحة الدافئة وذلك الريف الذي يلفظ آخر أنفاسه، متشبثاً بقيم الشجاعة والشرف بعد أن اجتاحت قيم الآلة ورؤوس الأموال البشر والطبيعة معاً.

حين تضطر الأم أخيراً للخروج من شرنقتها (نيويورك) ومن تبعات عملها (رئيسة تحرير)، ولو لفترة بسيطة، للذهاب إلى مونتانا، في ظل الضغط المتواصل الذي ترزح تحته بسبب تردي الحالة النفسية لابنتها، تكون الأم في الحقيقة، نموذجاً آخر لحصان جريح أو مهرة مصابة في داخلها يلزمها علاج أيضاً، فالعلاقة بالزوج، تبدو منهارة، ويضاعف انهيارها ذلك الحس بالذنب، ربما، بسبب بتر ساق الابنة، رغم أن ريدفورد يقدمها ـ رغم البرود النسبي في ملامحها ـ امرأة تملك إرادة القتال بما لا يقاس مقارنة بزوجها.

ستة آلاف كيلومتر تقطعها الأم وابنتها للوصول إلى مزرعة بوكر، ومعهما الحصان المشوَّه في عربة مخصصة لنقله ؛ لكن، وقبل الوصول، بل بمجرد الخروج من نيويورك، يبدأ ريدفورد (المخرج) برسم صورة مغايرة للعالم الذي تخلفانه وراءهما (آن وابنتها)، يتلاشى الثلج تماما، وتمتد السهول واسعة تحت شمس دافئة، ويعطي تصويره من الجو لهذه السهول، وتليها الجبال، حساً بالإنعتاق والتحليق، وهو يتفنن هنا برسم مشاهده، وليس ذلك غريباً عليه، هو الذي مارس الرسم وأوشك أن يتفرغ لهذا الفن ذات يوم. والفيلم بهذا، من الأفلام التي لا يمكن أن تشاهد إلا في السينما، لأن الطبيعة تقوم بدور مواز في البطولة، بل إنها البطل، الغاية والهدف، فإذا كان الممثلون يغيبون في بعض المشاهد، ويحضرون في سواها، فإنها حاضرة في الحالتين: الغياب والحضور. وهي أخيرا ذلك الشيء الذي لا يملكون فراراً من مواجهته، كما لو أن الطبيعة هنا نوع من المصير، ومصبٌّ للأحداث.

عالم مغاير يبدأ بالتشكل أمام عيني آن ماكلين، عالم تبدأ العلاقة المتبادلة معه حذرة، فيها من

facebook.com/the.Boooks

الحاجة إليه بقدر ما فيها من الحاجة للانتهاء منه ومغادرته. وينطبق الأمر على (الـهامس للحصان)، فبالقدر الذي يريد فيه الانتهاء من مهمته للخلاص من كائنين غريبين يقطعان عليه وحدته وحلوله المطلق بما حوله من طبيعة وكائنات، يبدو أيضا منجذباً لـ (آن) ولمعاناة ابنتها وللحصان، فكأن الإنسان هنا في جوهره غير قادر على أن يعيش حالة ما، مهما كانت نبيلة ومقدسة، دون أن يتعرض، ويستجيب، ولو إلى حد ما، لإغواء التجربة ؛ حتى لكأن تلك العلاقة الصوفية بين بوكر وخيوله، وبينه وبين ما حوله من أماكن، كانت بحاجة للاختبار حتى يتأكد مدى عمقها. فالتجربة في النهاية هي الاختبار وليس الخيار في مطلق سراحه. لأن في التجربة عظمة الإيمان أو وهنه بعد كل اختيار.

ولعل ما يشير إليه الفيلم من طرف بعيد، ويغاير بعض نوايا رسالته التي وجد من أجلها، ذلك الميل الذي تبديه النفس لما هو خارج قناعاتها دائما، بمعنى أو بآخر ذلك الشك الذي يربض في عمق كل اختيار ؛ فبوكر يبدو رجلا غير قابل للمساومة في البداية (رفضه الذهاب إلى المدينة) لكنه غير محصن إلى ما لا نهاية حين تصل المدينة إليه، رغم أن وصولها يتم وفق شروطه هو لا شروطها. ورحيل آن المفاجئ في نهاية الفيلم بعد أن يكون قد جهز لها حصانا لجولة مثل تلك التي يشاركها إياها قبل ذلك، دليل على أن ثمة شيئاً قد كُسِرَ في تلك العلاقة الصوفية بين بوكر والطبيعة لصالح إمكانية الحب والخروج من العزلة ـ الإيمان. وفي ذلك إشارة أيضا إلى أن الخيار، ومهما كانت الحرية التي توافرت من أجل أن يتحقق لا يمكن أن تكون حرية مطلقة، وبالتالي فليس ثمة خيار مطلق.

يحمل بوكر ابنة المدينة (آن) على ظهر حصان، ويمضي معها النهار كله، يريها عظمة عالمه، ولا يمكن أن يكون الأمر مجرداً هنا، لأنه في الحقيقة محاولة إقناع لها بهذا العالم، وهذا الإقناع يمكن أن نعيده إلى سببين، لكنهما في النهاية يصبان في بعضهما: الأول هو رغبته في إقناع ذاته بشهادة من آن، أو بإعجابها، أن خياره يستحق وحدته التي يعيش، أي أنه بحاجة لمن يؤكد له أنه لم يكن على خطأ، أما الثاني فهو إغواء دفين لها، حتى تتورط في حب طريقة عيشه و(حاضنتها) الحميمة الهادئة، لكي لا يكون وحيدا في النهاية، أو كما يقال

facebook.com/the.Boooks

عندنا (الجنة دون ناس ما بتنداس) أي لا تُسكن. وما يجعلنا نذهب إلى هذا الحد، أن ليس في مشروع بوكر: وحدته وحلوله بما حوله، أي خروج لإقناع الآخر (أي آخر) لجذبه نحو عالمه ؛ وبعبارة أخرى: إنه لا يلعب دور المبشر، بقدر ما يلعب دور الناسك.

ما يدور من أحداث بعد ذلك، على طريق العلاج الطويل، الذي يلامس حدود الفشل أحيانا، يوحِّد الحالات، لتغدو صورة لعلاقة بوكر بالحصان المصاب، الذي عاد برياً، ينتفض لمجرد اقتراب أي إنسان منه حتى الطفلة، وهو حصانها.

والحقيقة، أننا نشعر هنا، أن علاقة بوكر بالخيول أَوْهى بكثير مما كنا نتوقعها، فثمة مسحة من السحر مفقودة، إلى حد أن بوكر يتحول في كثير من الأحيان إلى مجرد مروِّض للخيول: يمكن ملاحظة العنف الذي يمارسه على الحصان، إلى تلك الدرجة التي تدفع الأم لأن تُشيح بوجهها مرةً، وتدفع الابنة كي تركض مبتعدة مرة أخرى، وتدفع الأب الذي يصل المزرعة بعد ذلك بصورة مفاجئة للاطمئنان على زوجته وابنته، أن يُخفي وجهه بسبب قساوة أحد المشاهد، ويمكن مشاهدة ذلك أيضا في إجبار الحصان على السير في النهر وهو موثق بحبلين يمتدان إلى الضفتين، والطريقة التي يحدُّ فيها من هياج الحصان حين يقوم بربط إحدى أرجله برقبته، ولعل ذلك أصعب مشهد على الفتاة التي ترى نفسها في الحصان وهو يعرج، ثم الكيفية التي يتمكن فيها أخيراً من إنهاكه، بل وكسر إرادته، مما يجعل الحصان يخرُّ شبه محطم على الأرض قبل أن يقوم بوكر بدعوة الفتاة لامتطائه وهو ملقى كجثة على الأرض؛ كما أن حالات الاقتراب من الحصان، تفتقد لحميمية ما، إلى درجة أننا لا نحس بذلك الخيط الواصل بين أحاسيس بوكر والكائن الذي يقف أمامه. ولعل المشهد الأكثر أهمية، والمرفوع على أكف الشِّعر، هو ذلك المشهد الذي يصورهما معا في الحقل الفسيح بعد فرار الحصان، بوكر في طرف الحقل والحصان في منتصفه، وكل منهما يحدق في الآخر من بعيد، يقصيهما عن بعضهما شكل ما بين الرغبة والخجل، أو الحب والعتب، أو النفور والرغبة في الاقتراب، وقد كانت تلك المحاولة الأخيرة، حتى أن (آن) تكون قد جاءت بسيارتها لوداعه، أو لإلقاء نظرة يأس، قبل أن تقفل عائدة من حيث أتت. لكن لحظة اقتراب الحصان من بوكر

facebook.com/the.Boooks

ولجوئه إليه، والتي قُدمت هنا كما لو أن كل شيء انتهى على خير، هي في الحقيقة مقدمة المشَاهِدِ القاسية، مما يجعلها تفقد معناها الكبير أخيراً.

هل أراد ريدفورد (المخرج) هنا أن يصور الأمر صعباً إلى هذا الحد، ليقول لنا ما الذي فعلته المدينة بهذا المخلوق الجميل (ليست مصادفة هنا أن شاحنة هي التي تدهم الحصان)، إلى ذلك الحد الذي أصبح فيه شفاؤه يتطلب معجزة؟ ربما، ولكن الأمر المحير هنا يتعلق بشخصية بوكر نفسها، التي لم تستطع التواصل مع الحصان بالهمس وحده!.

تُذكِّرُنا مداهمةُ الشاحنة للحصان هنا، بفيلم كيرك دوغلاس الجميل (وحيدون هم الشجعان)، وتذكرنا العلاقة بين الحصان النافر وبوكر، بالعلاقة بين الطفل والحصان النافر الشبيه في الفيلم ـ القصيدة (الفحل الأسود)، لكن الطريقة التي يؤنسن فيها الطفل علاقته بالحصان وهو يبدد حذره شيئًا فشيئاً على ذلك الشاطئ المهجور، تسجل هنا بما لا يقاس لـ (الفحل الأسود)؛ ولعل لقاء الطفولة بما تعنيه من صفاء وطهر، يظل يمتلك القدرة أكثر للاقتراب من كائن هو الأقرب لقلوب البشر وأحلامهم على الدوام، ونعني الحصان.

إن رحلة العلاج المتمثلة في العلاقة المفترضة بين بوكر والحصان، تسير في خطوط متوازية متقاطعة مع بقية حكايات الفيلم، وتصبح مرآة لها: الأم تهمس في أذن ابنتها بعد موجة انهيار داهمت الفتاة، فتقترب الكاميرا لترينا أُذُنَ البنت في مشهد طويل وقد انحسر عنها شعرها الطويل، وتعود الكاميرا إلى شفاه الأم ـ وجهها، ثم ذلك المشهد الذي تنهار فيه البنت ثانية لتبوح لبوكر بما لم تقله للأم، وهي تبكي مستعيدة الطريقة التي وقع فيها الحادث ؛ هنا، وفي المشهدين، ثمة همس حقيقي، عميق، لو تجلى في مشهد الهمس للحصان لارتفعت شاعرية الفيلم وعمق حالة التصوف فيه إلى حد لا يوصف ؛ وليست الجملة التي يقولها بوكر للصغيرة بعد مشهد الهمس، سوى جزء من تلك الرسالة التي كان يود ريدفورد قولها، وهو يسعى لإبراز نبل الطبيعة، يقول: لقد كان الحصان يواجه الشاحنة بجسده وهو واقف على قدميه محاولا حماية حياتك.. لماذا لا تفهمين الأمر على هذا النحو؟!

لقد بَسَطَ ريدفورد في فيلمه هذا كمخرج، جانبا مهماً من جوانب حياته الخاصة، هو الذي

facebook.com/the.Boooks

يعيش حياة لا تختلف عن حياة بوكر التي أبى إلا أن يجسدها هو، رغم أن ذلك كلفه الوقوف أمام الكاميرا وخلفها للمرة الأولى، بعد أن كان يكتفي بالوقوف خلفها كلما دخل تجربة إخراجية جديدة. لقد بَسَطَ هنا حياة الريف وأخلاقياته التي تكاد تنبع من كل شيء فيه: أسرة أخيه، ممثلة بالأخ، وزوجته التي لا تحلم بشيء أكثر من حلمها بزيارة (مراكش) وليس نيويورك أو شيكاغو أو حتى باريس، ثم تلك الشخصية الجميلة النقية التي يؤديها الطفل ـ ابنهما، الذي يحاول التقرب من ابنة آن، وتلك الدماثة المطلقة التي يتمتع بها كجنتلمان صغير، في اقترابه وفي محاولة اعتذاره، بعد أن أحس أنه ضايقها.

لقد غيَّرَ ريدفورد في نهاية الرواية، كما قيل، لتناسب ما يريد قوله، لكن النهاية تحمل في تفاصيلها نهايات أشياء كثيرة، لقد شفيت البنت، وتمكنت من امتطاء حصانها لذي شفي بدوره!!، لكن بوكر نفسه، وكذلك آن قد بدأ فصل (مرضهما) بعد أن (أصيب) كل منهما بالآخر، وإنْ كان التحدي الذي واجههما طوال الفيلم هو أن ينتصرا في معركتهما لعلاج الحصان وصاحبته الصغيرة.

تعود آن إلى نيويورك، غير آن التي غادرتها، ويصبح بوكر الذي (مرت عبره) هذه المرأة وجرت، ـ حسب فيلمه النهر يجري عبره ـ غير بوكر الذي كان قبلها، إنه كما يبدو أكثر وحدة وأقل إيمانا بمصيره الإنساني الذي اختاره. فالحكاية كلها هنا ليست أكثر من فصل في حكاية أكبر عنوانها (هزائم المنتصرين).

facebook.com/the.Boooks

الحارس العابر.

أسئلة كبيرة..إجابات معلقة

.يقف جاك نيكلسون على واحدة من أعلى قمم التمثيل في النصف الثاني من هذا القرن؛ فنان من نوعية خاصة، واصل تألقه على نحو فذ عبر مجموعة من أهم الأفلام العالمية. وقد طبعت شخصيته وأثرت في عدد كبير من الممثلين، وحتى الكبار منهم، أمثال روبرت دي نيرو الذي يستحضرُ دورَهُ في فيلم (استيقاظات) دورَ نيكلسون المذهل في (طيران فوق عش الوقواق).

.لكن نيكلسون الذي انطلق إلى أعلى قمة في أواسط السبعينات بهذا الفيلم، حقق نجاحات غير عادية مع مخرجين كبار أمثال ستانلي كوبريك في فيلم (إشعاع) أو (شاينِنغ) عام 1980، وقد بدا وكأن شخصية نيكلسون قد تحددت في دور الرجل العصابي، الهائج، ذي المظهر الهادئ أحياناً، (المقنبل) على الدوام، الموشك على الانفجار والعنيف الغامض. وكان ذلك أيضاً في فيلم (الذئب) و (ساحرات ايستويك) وجديده الذي نحن بصدده: The Crossing Guard)).

.فيلم (الحارس العابر) من إخراج الممثل شين بين، وهذا بحد ذاته مفاجأة كبيرة، يثبت خلالها (بين) أنه واحد من أهم الممثلين الذين خاضوا تجربة الإخراج حتى اليوم. يلعب الأدوار الأساسية إلى جانب نيكلسون الذي يؤدي دور فريدي ـ الزوج والأب، كل من أنجليكا هيوستن وتلعب دور ماري ـ الأم، وديفيد مورس الذي يلعب دور جون بوث السائق الثمل الذي يتسبب بقتل ابنة فريدي الطالبة (إميلي).

.والحكاية في ظاهرها بسيطة، تنطلق من حادثة سير، لكن الفيلم برمته مكرس للبحث عن ماهية (الحس بالذنب) لدى جون بوث المتسبب بالوفاة، وفريدي الأب الذي يذهب بعيداً في لا مبالاته تجاه كل ما يحيط به، مما يؤدي إلى فقدانه لأسرته وأولاده، وزواج امرأته من رجل آخر يناديه أولاد فريدي (بابا) وينادون فريدي باسمه المجرد.

.يتحرك الفيلم في أجواء معتمة في معظم مشاهده، وفي أماكن محدودة أيضاً: محل

facebook.com/the.Boooks

المجوهرات الذي يملكه فريدي، بيته، ملهى ليلي يرتاده مع أصحابه، بيت جون بوث، بيت الزوجة، ولا تكاد الكاميرا تخرج من هذه الأجواء إلى الخارج سوى مرات قليلة: البحر، الشارع، ثم المقبرة.

.يقدم المخرج شخصية فريدي، مُركزاً على لقطات مقربة لعينيه، حاجبيه العاليين. نظراته القوية المستقيمة، كما لو أن نيكلسون هنا لم يزل يؤدي دوره في فيلم (الذئب) وكما لو أن اللحظة التالية هي لحظة التحول إلى الحالة الذئبية. لكن جهامة فريدي، وملامح الإصرار منخورة بالتردد وانعدام اليقين وهو يخطط لقتل جون بوث، ثم قبل ذلك، وهو يذهب إلى بيت زوجته ليخبرها أن بوث قد خرج من السجن بعد ست سنوات، وأنه سيقتله، وعتاب امرأته الشرس له وهي تسأله فيما إذا زار قبر ابنته، هو الذي لم يشارك في جنازتها، وردِّه، أنه زاره كثيراً واختلى بنفسه هناك إلى جانبها!! ثم سؤالها: وما لون الشاهدة، ما الذي كُتب عليها، هل يقع القبر على تلة، أم في أرض منبسطة؟ لنكتشف، أن طالب الثأر لم يزر قبر ابنته بتاتاً، وأنه غير صادق حتى في طلب الثأر، لكن مسؤولية مظهرية هي التي تقوده أخيراً للذهاب إلى بوث، أكثر من أي شيء آخر. ولنكتشف، أيضاً، أن بوث قد أعد نفسه حقيقة للموت طلباً للنجاة من حسه بالذنب، هو الذي يقول في مشهد من مشاهد الفيلم حين تسأله صديقة تعرَّف إليها حديثاً:

.: هل هذه الندبة من آثار السجن؟

.: نعم

.: أنت سببتها لنفسك أم أحد آخر؟

.: أنا.

.: ألم تحتمل السجن؟

.: بل لم أحتمل نفسي.

.تنقلب الصورة التقليدية هنا، ويتحول بوث (القاتل) إلى ضحية تراجيدية، تسعى للموت دون هوادة، وتنقلب صورة الأب (المنتقم) إلى نوع من الكوميديا، وهو يحاول القيام بدور كبير هو

facebook.com/the.Boooks

أصغر منه ومن متطلباته· هكذا، حين نراه وجهاً لوجه مع بوث يحمل في يده مسدساً ويصوبه إليه، نكتشف أن المسدس خال من الطلقات· لقد نسي أن يضع الرصاص فيه!!· مفارقة تكشف زيف شخصيته وحقيقة إحساسه بابنته و(بقاتلها) لكنه (فريدي) يُقابَلُ بإحساس بوث الهادئ: هيا أطلق النار، ولكن أرجوك أغلق الباب لئلا يستيقظ والداي!

.يخرج فريدي مهزوماً من الجولة الأولى،، لكنه يمهل بوث: أمامك ثلاثة أيام، بعدها سأقتلك·

.أثناء ذلك تتوزع الأحداث، ولا تكفُّ الكاميرا عن التنقل بصورة فنية وذكية بين عالم فريدي الغارق في الملذات ونساء الليل، وبين عالم بوث المليء بالشفافية من خلال علاقة حب إنسانية سريعة يفشل في التواصل مع دقائقها بسبب حسه بالذنب، لا بسبب خوفه من الموت الذي ينتظره· فصديقته تسأله: هل ستخبر الشرطة؟

.: لا·

.: هل تريد أن تموت؟

.: لست أدري·

.وحين يستعيد بوث حادثة (الدهس) يستعيد صورة فتاة ملقاة في الشارع ممزقة، تتحرك قليلًا، وتتحدث مع أحد، شخص لم يكن هناك، شخص كأمها أو أبيها، وعندما ينحني عليها، يدرك أنها تتحدث مع شخص آخر، معه، كانت تعتذر لأنها لم تنظر إلى جانبـي الطريق·

.وهكذا، ترى صديقته أخيراً أن إحساسه بالذنب منافس كبير لها، (يجب أن تخبرني حين تريد الحياة)·

.يبدو الفيلم عاجزاً كأبطاله عن تحديد معنى دقيق لماهية الذنب· حتى والسؤال يُسأل بشكل مباشر في لحظة من لحظات انهيار بوث· لكن عجزه المباشر، ليس كاملا، لأنه يقدم للمُشاهد فرصة ثمينة لرؤية بشر يطحنهم هذا الحس· ولذا فإن السؤال الذي لا يكف عن التردد أثناء متابعة الفيلم: هل سينتصر الموت ـ اليأس أم تنتصر الحياة؟

.تلعب الأغنيات والتصوير البطيء دوراً عميقاً في الفيلم، حتى لتكاد تُقصي بعيداً الموسيقى التصويرية· وهي ترافق تحركات فريدي في الشارع، غالباً، وسط أمواج الناس· فريدي الذي

facebook.com/the.Boooks

يعيش لياليه بتهتك شديد وإقبال على الحياة، كما لو أنه هو الذي سيموت بعد ثلاثة أيام، لا بوث. فالعملية معكوسة هنا، ورغم إقبال بوث على تقبل فكرة الموت، إلا أن حسه الحقيقي الخفي بما سيفقده، متلازم مع رغبة الخلاص التي تدفعه للتقوقع في انتظار اللحظة الفاصلة، هكذا نجده يصرخ في الليلة الأخيرة في غرفته موجها كلامه لفريدي الذي راح في غفوةٍ ليلةَ الانتقام!!

.: تعال.. تعال.

.ينتهي الفيلم بمواجهة تتحول إلى نوع من الكوميديا السوداء، فبوث في النهاية ينتصر فيه الجانب المضيء، حب الحياة. فينتظر فريدي مسلحاً، وتنقلب الصورة حين يرجو فريدي بوث أن يطلق الرصاص عليه، لكن بوث يلقي بندقيته ويهرب، فهو ليس على استعداد لان يقتل ثانية. يلحقه فريدي والمسدس في يده، وفي كل لحظة كان بإمكانه أن يطلق النار ويصيبه، إلا أنه لم يفعل. يصعد بوث إلى حافلة من بابها الأمامي، فيصعد فريدي من بابها الخلفي، يدفع بوث ثمن تذكرتين!!، تتوقف الحافلة، ينزل بوث فيلاحقه فريدي والمسدس لما يزل في يده.

.وفي اللحظة الأخيرة، وهي لحظة تردد، يطلق النار في الوقت الذي يحاول فيه بوث القفز من على بوابة حديدية عالية، فيصاب، لكنه يواصل الهرب إلى أن ينكبَّ على بقعة خضراء، نكتشف أنها قبر (إميلي) وحين يراه الأب يهمس دهشاً: لونها رصاصي. شاهدة إميلي رصاصية!! ويناول المسدس لبوث ويجثو إلى جانبه يبكي، وهو يضع يده في يده.

.إذا ما نظرنا لحكاية الفيلم بمجملها، نرى أن حس الأب بالذنب قادم من خارج حادثة الدهس. فالفتاة في طريقها إلى المدرسة، وليس هناك أي تقصير من جانب الأب تسبب في موتها. وكان يمكن أن يكون الفيلم أصدق لو أنه بنى موت الفتاة على تقصير واضح من قبل الأب، حتى تتوازى الخيوط في النهاية ويتساوى بوث وفريدي في (جريمتيهما). لكن ذلك لم يتم، كذلك فإن نيكلسون كممثل حرم من فرصة لتعزيز دوره، ورفعه إلى مرتبة أعلى، كان يمكن أن تتيح له دورا أكثر تركيباً وعمقاً، في حين أن (ديفيد مورس)كممثل أدى دوراً ساحراً سحب البساط من تحت قدمي نيكلسون في مواقع كثيرة، وبدا أنه الشخصية الأساس، خاصة

facebook.com/the.Boooks

ونحن نراه يزور القبر ويضع الأزهار على قبر (ضحيته)· وذلك الإحساس الغامر بالعار الذي يدفعه للهرب بعيداً عن ملامح الأم الشاردة المحطمة التي رآها عند القبر·

.لكن فيلم (شين بين) يبقى فيلماً جيداً، حتى وهو يترك الأسئلة معلقة، بعد أن بذل جهداً واضحاً لصياغتها· هذا الممثل المخرج الذي سبق وأن قدم عددا من الأفلام من بينها (العدّاء الهندي) و (لا تنظر إلى الخلف) و (الواحدة بعد الظهر)· لكنه ـ الفيلم ـ في مسيرة نيكلسون يظل فيلماً عادياً، وبحثاً عن دور كبير، لم يتحقق، بعد أدواره الكبيرة· ولم يشكل (خشبة الخلاص)كما شكلها لبطليه على المستوى الإنساني·

facebook.com/the.Boooks

أفضل ما يكون.

يحب المرأة ولا يثق بيديها

.يبدو ملفين إيديل، كاتب الروايات العاطفية الشهير والموسر، والذي يؤدي دوره في فيلم (أفضل ما يكون) الممثل العالمي الكبير جاك نيكلسون، واحداً من الأشخاص الذين يصعب شفاؤهم، أو بعبارة أخرى، يبدو شخصاً ميؤوساً منه تماما، وهو يتحلى بذلك القدر المرعب من سلاطة اللسان، وسوء اختيار الكلمات المناسبة للوقت المناسب· وفي تأمل حاله ما يثير الشفقة ويثير السخط، ويفجر مشهدا كوميديا مؤثرا، لا يخلو من كوميديا سوداء من نوع ما·.

.ينجح جاك نيكلسون الخبير الماهر في دفعنا للركض خلفه في مغامرته العاطفية، المحفوفة بخطر الانهيار في كل لحظة، ينجح في ذلك، إذ يقدم فيلما آسرا ومثيرا رغم بساطته المستندة إلى بطولة الحدث اليومي·

.يؤدي نيكلسون تلك الشخصية المركبة تماما ويأسرنا: كاتب عاطفي معزول، لكنه الناجح، لا يستطيع صياغة جملة واحدة مفيدة يقولها للمرأة المولّه بحبها دون أن ينهار كل ما بناه من قبل في هذه العلاقة؛ وهو إلى ذلك المنخور بعدد من الهواجس التي توجه حياته وتتحكم بها، ويعيها إلى درجة التجائه إلى طبيب نفسي، يبدو في المشهد الوحيد الذي يجمعه به، طبيبا ضاق بمريض لا أمل فيه·

.ولعل المظاهر الخارجية التي تحكم حياته اليومية الخاصة هنا مؤشر على جملة من الحقائق التي تتحكم بحياته العليا أي بتعبير ما الاجتماعية:

.في المشاهد الأولى من الفيلم، يطالعنا بنوع من الكره المتبادل بينه وبين كلب صغير لجاره الفنان (سيمون)، لنرى بعد ذلك خزانة الحمام الصغيرة ممتلئة عن آخرها بقطع الصابون، وحين يغسل يديه، فإنه يستخدم الماء الساخن جدا، وهو يتأوه من شدة حرارته، دون أن يفكر لحظة باستخدام الماء البارد من المفتاح الآخر لصنبور الماء، لكنه أيضا لا يكتفي بقطعة واحدة من الصابون، فيستخدم الأولى كما لو أنها منديل ورقي، إذ يلقي بها في سلة المهملات، ثم تمتد يده إلى قطعة ثانية فيستخدمها كي يتأكد أكثر من نظافة يديه ؛ وعندما

facebook.com/the.Boooks

يركب سيارة تاكسي، فإنه يمسك المقبض بطرف كم سترته وهو يخفي أصابعه في داخل الكمّ ما استطاع، وحين يذهب إلى المطعم التي تعمل فيه المرأة التي يحبها نادلة، يحمل معه ملاعق وسكاكين بلاستيكية، رغم أن تلك المرأة هي التي تقدم له الطعام بنفسها. وحين يضطر رغم أنفه لإيواء كلب جاره الفنان بعد تعرض ذلك الفنان لاعتداء من لصوص فاجأهم في شقته، يكون عليه أن يصرخ محتجا قبل أن يذعن: هذا البيت لم يسبق أن دخله إنسان. وليست عبارة سيمون التي يطلقها في وجهه: (أنت لم تستطع أن تحب أحدا أبدا) سوى مفتاح آخر لشخصية ملفن المستوحد الذي يجره توق خفي للخروج على ذاته.

.من هنا يمكن أن نفهم ارتباكه أمام المرأة التي يحبها (كارول) وتقوم بالدور الممثلة هيلين هنت التي يمكن اعتبارها مفاجأة هذا الفيلم، بعد أن بدت في فيلم الإعصار مجرد فتاة شقراء تتقن الركض هربا من الأعاصير أو مُغيرة عليها، تبدو هنا، شخصية غير عادية عبر تحولاتها العجيبة، بين مشهد الأم ومشهد الحبيبة المرتبكة، المتقدمة والعائدة في آن، الواثقة والمهزومة قبل بدء أي خطوة، الهادئة المنصتة لحكايات الآخرين كما لو أنها تمتلك فائض أمومة، والوحيدة حد إحساسها بأنها ترهق وحيدها المصاب بأزمة صدرية من فرط معانقتها له، لشعورها المدمر بأن ليس ثمة من يحتضنها أو يمد يده للإمساك بيدها. ويتغير وجهها حتى تغدو امرأة أخرى تماما بين مشهد ومشهد، بين حالة وحالة، لكنها وهي المندفعة عبر هذه الأشواق المتضاربة كلها، يبقى هناك ما يشدها لعزلتها أيضا، وهو ذلك الجانب المقدس فيها، أمومتها وتعلّقها بوحيد أنهكه المرض، لذا فإن أول ثورة يواجهها ملفن تكون حين يطلق في وجهها سخريته الحادة: أخيراً، كلنا سنموت، أنا، أنتِ، وابنك. ويكون أول تقرب فعلي له منها أيضا عبر مرض ذلك الابن، حين يطلب من ناشرة كُتُبِهِ أن ترسل طبيبا بعد أن قرر أن يعالجه على حسابه.

.في لحظة صفاء من اللحظات القليلة التي تشهدها علاقة الحبيبين العدوين، تقول له كارول، حين رأيتك في المطعم قلت: إنه رجل وسيم، إلى أن تكلمت!!

.وهذه في الحقيقة واحدة من المفارقات الكبيرة في حياة كاتب منتشٍ بإنجاز روايته الثالثة

facebook.com/the.Boooks

والستين، والتي تدور كلها حول علاقات عاطفية ـ كما يظهر لنا في لحظات كتابة الجمل الأخيرة باستمرار، لكنه في الحياة اليومية غير قادر، أبداً، على أن يكون شبه عاشق ؛ بل انه حين ينوي استخدام مواهبه يقول لها جُمَلا كبيرة، يكون بعدها مضطراً للاعتراف بأنه قد بالغ قليلا، لأن هذه الجمل تبدو ـ حتى له ـ بأنها مقتطعة من مشهد مسرحي مفرط الرومانسية.

.لذا لا يمكن قراءة هذا الفيلم إلا من بوابة التحليل النفسي لأحداثه، لأن كل حركات وسلوكيات ملفن هي صورة للطريقة التي يُعامل بها العالم، فهو لا يحتمل أي عنصر دخيل في حياته، يحب المرأة ولا يثق بيديها اللتين تقدمان له الطعام، بل ويتردد كثيرا حين يُقبلها، كما لو أن العالم حوله ليس سوى بحر من الفيروسات التي لن تجلب سوى الأمراض. وربما تبدو المرة الوحيدة التي يمكن فيها تفهم موقفه عندما يذهب معها للعشاء في مطعم فخم، ويقدِّمون له ربطة عنق وسترة كي يُسمح له بالدخول، فيتراجع خطوات للوراء فزعاً، وإذ تحاول كارول إقناعه بأنها ملابس نظيفة وهي تسأل موظف الاستقبال في المطعم، إن كانوا يغسلونها باستمرار، فيكون الجواب: لا!! عندها ينطلق في الشوارع بجنون باحثا عن محل لبيع الملابس، يشتري ما يلزم ويعود إليها في المطعم حيث تنتظره ؛ وإن بدا الأمر هنا كإشارة تعاطف من المخرج وكاتب السيناريو كما لو انهما يقولان: معه الحق أحيانا.

.لكن المضحك المبكي والملفت في شخصية ملفن أن (اقتلاع نصف أسنانه يبدو أرحم بكثير بالنسبة له من قوله كلمة عاطفية لها).

.على الجانب الآخر، تتحرك شخصية بالغة الأهمية: سيمون الفنان (يقوم بالدور الممثل جريج كينيرا الذي كان من أقوى المرشحين عن هذا الدور للفوز بجائزة أوسكار أفضل ممثل ثانوي، إلا أن الممثل روبن وليمز قد اختطفها منه عن دور كبير أيضا أداه في فيلم (غود ويل هنتينغ). وقد عمل كاتب السيناريو والمخرج على تقديم شخصية ثانوية غنية تستطيع الصمود أمام سطوة أسر ملفن وكارول، ويمكن القول هنا إن عدم فوزه بالأوسكار كان نوعا من سوء الحظ لا غير.

.سيمون، هنا، أيضا، نموذج آخر لشخص معزول، معزول عن ماضيه الأسري، لأنه المطرود

facebook.com/the.Boooks

من البيت، ومعزول عن محيطه، سوى من صديق خاص وكلب صغير لا غير. لذا فإن إحساسه يصبح مُدمرا، حين يدرك مدى تعلق كلبه بجاره (الكاتب)، ويكون ذلك بمثابة ضربة قوية لعواطفه، وهزيمة جديدة له في مستوى الخيانة. وفي لحظات كثيرة، وخاصة في إطار علاقة الاثنين التنافسية بالكلب، يظهر هذا الأخير!! وكأنه يُلخّص ما يدور حوله، فهو يخاف من ملفن الذي لم يتوان عن إلقائه في أنبوب المبنى المخصص للنفايات، لكنه يكسر حذره ويتجاوز عداوته له، ما أن يجد نفسه هو الآخر في بيت ملفن، الذي يعزف له على البيانو كي يشجعه على تناول الطعام. وما ينطبق على الكلب ينطبق على سيمون أيضا. لذا يغدو الأمر في النهاية محاولة لقلب ذلك القول الشهير (الجحيم هم الآخرون) ليتحول في مرآة حياة هؤلاء كلهم: (الجحيم هم الآخرون ما دمت لم تجربهم).

.كل شخصية في الفيلم تتفنن في حياكة شرنقتها الخاصة حول نفسها، وتحاذر ما استطاعت أن تحافظ على عتمة الزوايا التي تستر عزلتها وتزيد وطأتها؛ لكن، يبدو أن الحياة الإنسانية في النهاية لا تحتمل ذلك مهما كانت الأسباب.

.من هنا، فإن أول كسر للعزلة في حياة ملفن، تأتي عبر علاقته بالكلب وهي التي فُرضت عليه فرضا، فما أن يبدأ سيمون بالتماثل للشفاء ومن ثم العودة للبيت، وما يعقب ذلك بصورة طبيعية: أن يطلب كلبه. حتى يبدأ ملفن بالبكاء بحرقة وهو يصرخ مؤنباً ذاته: أمِن أجل كلب كل هذا البكاء؟!!

.كما أن عزلة سيمون المحكومة إلى حد ما بعلاقة (مثلية)، تكسرها تلك الرحلة التي يقوم بها أخيرا مع ملفن وكارول للمدينة التي يسكنها أبواه، في محاولة منه لطلب معونة منهما بعد العملية الجراحية التي أجريت له وكلفته منزله ورصيده وألقت به فيما بعد للشارع، فاقترابه الإنساني الحميم من كارول، والذي يفجر غيرة ملفن باستمرار، يعيده إلى جوهره، كإنسان مستعد لمواجهة الحياة من جديد، ما أن تعود إليه منابع الإلهام، بعد تلك الليلة التي يكتشف فيها جمال كارول ويقوم برسم عشرات اللوحات لها في حمى إبداعية يغمرها فائض من سعادة لا توصف؛ مما يدفعه للعودة عن قراره لطلب معونة من أبيه لأنه أمسك ثانية بطرف

facebook.com/the.Boooks

الخيط الذي يوصله إلى نفسه· وما ينطبق عليه ينطبق على كارول نفسها التي جعلتها لوحاته تعيد النظر إلى نفسها بتفاؤل أكبر·

.كل واحد من شخصيات هذا الفيلم كان يلزمه بصورة أو بأخرى نوع من الخروج لاختبار الآخر، والاحتكاك به، حتى ذلك الكلب الذي يقع أخيرا في هوى ملفن· ولعل الحكمة النقية المعافاة في الفيلم كله، تلك التي تمثلها شخصية أم كارول المرأة التي بدت لنا بطيبتها وواقعيتها الشفافة، أنها العنصر الوحيد الذي يمنع انهيار العالم من حولها·

.مئة وأربعون دقيقة، هي زمن الفيلم، استطاع من خلالها المخرج جيمس ل بروكس، أن يقدم فيلما إنسانيا غنيا، يُضحك أكثر مما يبكي، لكنه في الحالتين يثير أحاسيس عميقة، ويقدم ثلاثة نماذج للإنسان الغربي في نهاية القرن، حيث العزلة إلى ذلك الحد الذي يشعر معه المرء بأنه غير قادر على مواجهة العالم إلا بالآخرين·

.فيلم بروكس هذا، يُعدُّ نمطا من أنماط أفلام (الشخصية)، أي التي تقدم شخصية مصنوعة بإحكام لتكون محورها، وهنا يتألق نيكلسون بقوة ليجسد واحدا من أدواره المهمة كممثل كبير، فاز بالأوسكار مرتين، قبل أن يجعلهما ثلاثة عن دوره في هذا الفيلم، إنه دور منسوج بأناة وحيوية، ويمكن قول ذلك أيضا حول الدورين الآخرين: دور هيلين هنت الذي أهلها للفوز بجائزة أوسكار أحسن ممثلة أيضا، ودور كينيرا الذي جعله على قاب قوسين أو أدنى من الفوز·

.لا يقدم فيلم بروكس سينما فخمة ذات مشاهد مُبهرة، بل سينما متقشفة تقريبا، سينما الهامش، التي لا يهمها سوى البشر الذين تدور حولهم الأحداث، وتصنعهم، رغما عنهم، أكثر مما يصنعونها· هنا المدينة الأمريكية الحديثة: المطاعم الشعبية دائما، والراقية أحيانا، الشوارع المكتظة، الأبواب المقفلة بإحكام، والحس العميق بالغربة، حيث يحتاج الإنسان إلى قدر مرتفع من الجرأة كي يخرج من ذاته لغيره·

.لكن الحقيقة التي قد يحس بها المرء بعد مشاهدة الفيلم، أن كل تلك التعقيدات، والتي أشرنا إليها في البداية وقدمت ملفن على أنه ذلك الموسوس غير القابل للشفاء، وتنتهي بشفائه، لم

facebook.com/the.Boooks

يتم تجاوزها فعلا، فقد كان كل شيء محكوما طوال الفيلم لجملة طيبة يقولها ملفن دون أن يحطم معناها بعد لحظات. وهكذا، وبطريقة أو بأخرى، يمكن أن نحس هنا أن ليس هناك نهاية سعيدة للفيلم، رغم أن البطل والبطلة يظهران في المشهد التقليدي للنهايات السينمائية السعيدة وهما يحتضنان بعضهما ؛ ومرد هذا الحس، أن العلاقة تصل إلى هذه اللحظة مدفوعة بالحاجة إلى آخر أياً كان هذا الآخر، وتبدو علاقة الحب كصلح بين اثنين، أكثر من كونها حلفا إنسانيا بينهما.

.ثمة حس يسكن المرء بعد مغادرة الصالة، بعد إضاءة الأنوار، أن ملفن سيقول في أي لحظة تلك الجملة التي ستفجر الأمر من جديد، مما سيدفعها للابتعاد عنه ثانية ؛ فداخل هذه العلاقة الغريبة خيط آخر لا يجعلها كاملة أبدا، محكوم بوعي، أو لا وعي أُمٍّ تريد أن تقول شكرا لذلك الذي عالج ابنها، من جهة، وتريد أن تخرج من وحدتها بأي طريقة ؛ ورجل، يلزمه الكثير من الوقت كي يقال انه شفي، تماما، من ماض طويل جدا، أو يقنعنا بذلك. وربما يكون هذا هو الجزء المأساوي في فيلم أضحك وأسعد وأبكى، لأنه نموذج لمشهد عريض لبشر يكسرون الغربة بالغربة ويعيشون بين حطامها واثقين بوعي الحاجة لا بوعي الحب أنهم انتصروا، وهم يوهموننا بانتصاراتهم الكسيرة.

facebook.com/the.Boooks

جسور مقاطعة ماديسون.

هشـــــاشة الوجـــود الإنساني

.يبدو فيلم (جسور مقاطعة ماديسون) مداخلة حب تراجيدية كبرى وسط موجات أفلام العنف التي تحتل الشاشات، وتكرّس وجهاً شبه ثابت لإنتاج هوليوود، وجهاً تزداد قسوته وسطوته، ويجر العالم كي يكون على صورته.

.في الفيلم يجتمع نجمان بارزان، ميريل ستريب الحاضرة في الذاكرة من خلال أعظم الأدوار النسائية خلال السنوات العشرين الماضية. وخاصة في حقبة الثمانينات حيث قدمت (زوجة الملازم الفرنسي) و (خارج أفريقيا)، (كرامر ضد كرامر) وقبلها (خيار صوفي) وغيرها من الأفلام، وتوّجت مسيرتها بأكثر من نجاح وأكثر من جائزة كبيرة من بينها الأوسكار.

.وكلينت إيستوود، النجم اللامع، لكنه ذلك الذي يحتاج باستمرار لـدور كبيـر، حتـى بعـد فـوزه بأوسكـار أفضـل مخـرج عن فيلمه Unforgiven قبل أعوام. إذ بدت الأوسكارات التي حصل عليها فيلمه يومها تكريماً لمسيرة فنية أكثر مما هي تكريم لعمل فني بعينه.

.إيستوود يعود هذه المرة مخرجاً أيضاً، وليقوم بدور البطولة، في فيلم هو بالتأكيد أقوى وأهم أفلامه مخرجاً إضافة لفيلمه الكبير أيضا (بيرد).

.تم اقتباس الفيلم عن رواية لـ (روبرت جميس ولر)، وقيل ان حكايتها مأخوذة عن قصة حقيقية عاشتها والدة الكاتب، ولقد لقيت نجاحاً هائلًا لفت نظر إيستوود إليها.

.ينطلق الفيلم من حادثة وصول محام، بحوزته وصية ودفاتر وأشياء تذكارية في صندوق، لتسليمها إلى شاب وشقيقته، من أمهما التي ماتت مُخلِّفة لهما مذكراتها وتذكاراتها الصغيرة الحميمة. ومن هنا يبدأ كل شيء بالتغير، حياتهما، وحكاية الفيلم الذي يتحول إلى حياة أمهما (ميريل ستريب) ليروي التفاصيل الدقيقة لعلاقة سريعة مدتها أربعة أيام ربطتها بمصور يلعب دوره إيستوود، وآثار الأيام الأربعة تلك على حياتها فيما بعد.

.يبدأ الفيلم برفض غير مصدِّق، وغير متفهم، لما حدث للأم، وخاصة من قبل الابن الوحيد، الذي يرى نفسه ملكاً لملكة الأم بلا منازع، لكن الأحداث تسير بعد ذلك لتكشف لنا هشاشة

facebook.com/the.Boooks

حياة الابن مع زوجته، والشقيقة مع زوجها تدريجياً، وإذا بالأم تتحول إلى مثال فيما بعد، كلما أوغلت الحكاية في تفاصيلها. ويشكل التقطيع السينمائي في رحيله إلى الستينيات لتصوير حكاية الأم، والعودة إلى الثمانينات ليطل على مشهد الولدين، بنية الفيلم المحكمة، سواء على صعيد الشكل الخارجي أو على صعيد الأحداث الداخلية لشخوصه.

.وعبر عملية استرجاعية، تنطلق من قراءة الابنة للمذكرات، يتفتّح الفيلم على الحكاية الرئيسة، حيث ميريل ستريب (فرانشيسكا) القادمة منذ زمن طويل من قرية إيطالية اسمها (باري) إلى أمريكا، لتتحول فيما بعد إلى ربة منزل؛ ويقدمها لنا الفيلم، وبدءا من مشاهده الأولى، امرأة منشغلة حتى حدود الغياب بتحضير مائدة الطعام على أنغام موسيقى أوبرالية قادمة من المذياع. لكن وصول أفراد الأسرة يقلب الصورة، الكراسي تُجرّ بصورة مزعجة، البنت ذات الستة عشر ربيعاً تتجه للمذياع باحثة عن محطة موسيقى راقصة، ومحاولة الأم أن تكتم غيظها، كما لو أنها تتنازل عن آخر شيء تحبه: الموسيقى.

.وصول كلينت إيستود (روبرت) إلى القرية باحثاً عن أحد جسور المقاطعة لتصويره يقلب المشهد كله ـ الأسرة غائبة لمدة أربعة أيام ـ وحين تتوقف شاحنته الصغيرة ببابها، ويطلب منها أن ترشده للجسر. تبدو (فرانشيسكا) هنا امرأة غائبة عن كل شيء، عن المكان الذي لا تذكر منذ متى تقيم فيه، وعن نفسها، تبدو عاجزة تماماً ومغيبة على نحو مُفزع، لا تسعفها حركات يديها المرتبكة ولا نظرات عينيها الزائغة. تصف، وتصف، لكنها تعود وتقول له: لا... لا... لم أصف الطريق كما يجب. وهكذا، يجدها في النهاية تستقل شاحنته لإيصاله إلى الجسر الذي يريد.

.في الطريق يسألها عن المكان الذي ولدت فيه فتقول: قرية إيطالية صغيرة لا أحد سمع باسمها، وحين يصر على أن يعرف اسمها، وتنطق الاسم، يقول: إنه يعرفها. لقد كان في رحلة عمل ووصل القطار يوماً إلى (باري) فأحبها عبر النافذة، ولذا ترجل من القطار ومكث هناك يومين.

.لا تصدق (فرانشيسكا) أن إنساناً يمكن أن يترجل من قطار لمجرد أنه رأى قرية جميلة، بل

facebook.com/the.Boooks

ويمكث فيها يومين!!

.ولكن، إذا كانت (فرانشيسكا) ضائعة في المكان الصغير الذي تعيش فيه، فإن روبرت يبدو ضائعا في العالم الواسع الذي يتجول فيه، وكلاهما مطحون بالعزلة وعلى وشك إعلان الاستسلام، أو أنهما يصلان إلى بعضهما مستسلمين.

.لذا، تبدو فرانشيسكا في لحظة من لحظات الفيلم فَزِعةً إلى حد لا يوصف، حين يهم روبرت بالخروج من منزلها أثناء سماعها الموسيقى، إذ تبدو علاقة - السويعات القليلة - كلها رهينة للطريقة التي سيقفل بها الباب، وحين يغلقه بهدوء، يكون هناك شيء كبير يحدث، يتجاوز بمدلولاته البساطة التي تغلق بها الأبواب.

.بعيداً عن ظاهرة الإنتاج الضخم تتحرك الشخوص، وتتفتح الأحداث، والتقشف واضح تماماً، إلا في مسألة الأداء؛ بل إن التقشف الشكلي في الفيلم، حمّل الممثلين الرئيسيين عبئاً كبيراً. فالمشهد حواري طويل دائماً، أقرب إلى المسرح منه إلى السينما، والجهد الذي يبذله إيستوود كممثل لا يحسد عليه، خاصة وأن شريكته ميريل ستريب بحضورها الفذ عبر شخصية امرأة محطمة هشة في أواسط الأربعين من عمرها، لم تعد تملك القدرة على أن تحلم أبداً، بعد أن أدركت أن زمن الأحلام الجميلة قد مضى إلى غير رجعة، يعتصرها ندم عليه وعلى ما آلت إليه روحها.

.لكن (روبرت - إيستوود) يقول لها: كانت لديّ أحلام جميلة، لم تتحقق.. ولكنني سعيد أنني حلمت بها. تبدو جملته هنا مفتوحة على ما سيأتي خلال الأيام الأربعة القادمة، أكثر مما هي مفتوحة على الماضي. تبدو جملته وكأنها عصب الفيلم ومعناه حين ينتهي حلم أيامهما القليلة التي عاشاها. ويبدأ فراق طويل موصل لعتبات الشيخوخة، بعد أن تفشل فرانشيسكا باللحاق به، موزعةً بين واجبها الأخلاقي من جهة ومسؤوليتها تجاه روحها المعذبة من جهة أخرى، لتنتهي الحكاية، كما تنتهي عشرات مثلها. ولكن فرانشيسكا تواصل حياتها أخيراً، مستندة إلى وهج الحكاية الخاطف، ممتلئة بها سعادة وعذاباً حتى آخر أيامها، وصولا لوصيتها المتمثلة في الطلب من ولديها إحراق جثتها وإلقاء رمادها من فوق ذلك الجسر الذي شهد

facebook.com/the.Boooks

تَفَتُّحَ الحكاية ـ حكاية العمر.

.لكن فرانشيسكا التي تبعت روبرت كمخدرة طوال الفيلم، كلما عرض عليها شيئاً استجابت، حتى وإن بدا أنها لم تفعله في حياتها، تنجح ـ وهذه جرأتها الوحيدة ـ في إقامة علاقة صداقة مع امرأة منبوذة في القرية، في حكايتها ما يشبه حكاية فرانشيسكا وروبرت، وتستمر علاقتها بها إلى نهاية عمرها.

.وحسب التعبير الأثير للدكتور فيصل دارج، يشعرك الفيلم بـِ (هشاشة الوجود) على نحو مُرّ: كل شيء ممزق، والأشياء الطيبة محاصرة بتقاليد قاسية في مجتمعات مغلقة. وإذا كانت الأحداث تدور في تلك المقاطعة الأمريكية، في تلك البلدة المعزولة، إلا أنها تبدو وكأنها مشهد من مشاهد العالم الثالث... مشهد من مشاهد أي قرية في هذا العالم أو مدينة مسحورة بسطوع أضوائها واتساع مساحتها، ومختنقة دون أن تدري بقسوتها.

.لقد قدمت السينما عدداً كبيراً من القصص المشابهة، إلى درجة يمكن أن نقول: إن الحكاية نفسها قدمت أكثر من مرة. لكنها هذه المرة كانت مختلفة. ولعل حضور ميريل ستريب وقيامها بالدور هو الذي أعطى الفيلم دفعة كبرى، فالدور ليس سهلًا، ومن الصعب أن تفتش في ذاكرتك عن ممثلة يمكن أن تؤديه، وتصل إلى نتيجة مُرضية. وربما يعود ذلك التآلف في أداء ستريب إلى أنها تلعب الدور في مرحلة من مراحل حياتها يمثلها الدور، فهي تقول في حوار صحفي معها: أعتقد بأنني ما زلت قادرة على منافسة نجمات هوليوود الشابات، اللواتي يتمتعن بقوام رشيق وجمال خارق بالرغم من تقدمي في العمر، كما أنني قادرة على خوض أدوار الحب وأنا في السادسة والأربعين.

.نجاح الفيلم لم يكن مصادفة، وذلك يعود إلى أنه فيلم كبير حقاً، ولأنه يعبر عن مرحلة من أقسى مراحل حياة الإنسان، تلك المرحلة التي تنحصر في السنوات ما بين الأربعين والستين، وهو بذلك يعبر عن أزمة قطاع كبير من البشر.

.(جسور مقاطعة ماديسون)، أنشودة حب كبيرة، مؤثرة، تفيض إنسانيتها بأسى بالغ حيث الطرق كلها مقفلة، والفرح مختلس، والإنسان يحقق آخر الأحلام في اللحظات الأخيرة. يقول

facebook.com/the.Boooks

لها روبرت: أشعر أن كل ما فعلته في حياتي كان من أجل هذا اللقاء· هو الذي أدرك في زمن ما: أن العمل الطويل في الصحافة لم يعد يساعده على أن يتخيل؛ وهو أيضاً المحاصر بحقيقة قاسية تبدو كخاتمة مأساوية: لا أريد أن أحتاجكِ لأنني أعرف أنني لا أستطيع الحصول عليك·

.ينتهي الفيلم بنثر رماد فرانشيسكا كما طلبت، وينتهي بنثر رماد علاقة متعثرة تعيشها ابنتها، وبداية حقيقية لعلاقة ابنها بزوجته وأولاده أيضاً· ويبقى من الفيلم بعد انتهائه الكثير: أجواء حميمة، حوار أدبي رفيع المستوى يصل إلى حدود الشِّعر في مواقع كثيرة· وانتصار كبير لكلينت إيستوود كممثل وكمخرج بصورة لا تقبل الجدل، وانتصار أكبر لميريل ستريب في دور لا ينسى، لم يحالفها الحظ لتنال الأوسكار عليه، لكنها انتصرت تماماً حين أدته وحفرته في الذاكرة السينمائية كواحد من أعذب الأدوار·

facebook.com/the.Boooks

جــــاك.

الانهيار الذي توقفه فراشة!

.لم تكن الأم الشابة الحامل بمولودها الأول، المأخوذة بالأجواء الفرحة للحفلة التنكرية، تدرك أن موعد قدوم جنينها قد حان، فهي لم تزل في شهرها الثاني،، إلا أن بطنها الذي كان يرتفع كقبة كان يشير إلى شيء غير عادي. وحين تغادر الحفلة على جناح السرعة قاصدة المستشفى مع زوجها، تكون المفاجأة: ان موعد الولادة قد حان، وسط عدم تصديقها في أن يكون ذلك ممكنا!!.

.وهكذا، يطل (جاك) على الدنيا ولداً مكتملًا، في شهره الثاني عمراً، ولكنه يبدو كمن أتم الشهور التسعة في الرحم.

.هذه البداية التي تبدو فنتازية إلى حد ما في فيلم المخرج العالمي الكبير فرانسيس فورد كوبولا، لا تلبث أن تأخذ أبعادها الإنسانية الواقعية رغم غرابة الحالة المتمثلة في أن (جاك) ـ أدى دوره الممثل اللامع روبن ويليامز ـ يكبر أربعة أضعاف مما يكبر الشخص العادي، وهكذا حين يحين وقت دخوله المدرسة يكون قد بلغ الثامنة والعشرين، إلا أن غرابة حالته تدفع الأبوين لإحضار مدرس خصوصي، وحين يقرر جاك أن يذهب إلى المدرسة متجاوزاً خوفه، يكون قد بلغ العاشرة، لكن كل ما فيه يقول: إنه في الأربعين.

.الدور ليس جديداً في حياة روبن ويليامز، الممثل، الذي قدم مجموعة من أهم وأكبر الأفلام ولعل أبرزها: جمعية الشعراء الموتى، الحياة حسب غارب، وفاز الأول بجائزة أفضل فيلم عام 89 من الأكاديمية البريطانية لفنون السينما، وجائزة أوسكار أفضل سيناريو في العام ذاته ولم يكن الفيلم الثاني أقل روعة من الأول أو نجاحاً. ومن الأدوار القريبة من فيلم (جاك) التي قام بها وليامز والتي تمس عالم الطفولة أو تتقاطع معه، دوره في فيلم ستيفن سبيلبيرج (هوك) حيث أدى شخصية بيتر بان، وفي فيلم (ألعاب) يرفض أن يكبر، والى ذلك أدى شخصية الرجل ـ الطفل في فيلم جومانجي.

.لذا فإن دوره الجديد ليس غريباً عليه. في حين أنه خطوة جديدة بالنسبة لكوبولا صاحب

facebook.com/the.Boooks

(العراب) بأجزائه الثلاثة و (القيامة الآن) و (رمبل فيش) و (المحادثة) وغيرها من الأفلام التي تركت أثراً واضحاً في تاريخ السينما وتوجته ملكاً من ملوك إخراجها الكبار.

.السنة التي يقرر فيها (جاك) أن يخرج من صورته التي رسمها الأولاد وهم يطوفون حول البيت، صورة (العملاق) أو (المسخ)، سنة حاسمة، ولها يكرس المخرج فيلمه كاملًا، باستثناء مشاهد قليلة في بداية الفيلم وعدد من المشاهد في نهايته. أي أن الفيلم معد لرصد أبعاد ذلك الارتطام بالعالم الواقعي بعد سنوات طويلة خلف الجدران، ويتقدم عالم الطفولة هنا بشيطناته وأفكاره من خلال التلقين، وصولًا إلى مرحلة الاكتشاف وهي العوامل الأبرز في أحداث الفيلم..

.تدريجياً يكتشف الأطفال المعادون لـِ (جاك) العملاق، انه مثلهم؛ ويذوب الجليد يوما بعد يوم، لتتضح أمامنا صورة الطفل البريء، الذي يعاني من ضخامته، الذي عليه أن يحلق لحيته في الصباح قبل الذهاب إلى المدرسة؛ الطفل المنبوذ المنطوي، الذي يندس في ماسورة الإسمنت الضخمة ليتناول طعامه بين الدروس. وقد أبدع وليامز كممثل كبير في أداء دور من أصعب الأدوار.

.يكسر جاك قوقعته بصعوبة، ولكنه ما ان يذوق طعم الحياة، حتى يصبح من الصعب إعادته إلى ما كان عليه سابقاً. ويذكرنا الفيلم هنا بفيلم آخر هو (استيقاظات) لروبرت دي نيرو، حيث يكتشف أولئك الذين يعانون سنوات طويلة من حالة غيبوبة، الحياةَ لأيام قليلة بعد استخدام دواء جديد.

.إن ثمة شيئاً خفياً يتسلل إلى المشاهد وهو يرى (جاك) يكبر بهذه السرعة، إنه الأسى الخفي، الذي مرده في الحقيقة أن حياة (جاك) بصورة أو بأخرى هي شكل آخر مكثف لعمر البشر أيضاً، وتبدو عجلة العمر الدائرة بأقصى طاقتها نموذجاً فعلياً لما تؤول إليه حياة الجميع في النهاية.

.ولذلك، فإن الابتسامة التي قد لا تفارق شفتي مُشاهد الفيلم طوال مدة عرضه، هي ابتسامة حزينة، أمام هشاشة (جاك) وتصميمه، أمام قدرية وتراجيدية الحياة التي يعيش، لكنه

facebook.com/the.Boooks

يعيشها إلى أقصى حد ممكن.

.يدخل (جاك) مغامرات كثيرة لطيفة: يطلب منه صديقه (لوي) أن يقوم بدور المدير حين تأتي أمه لزيارة المدرسة بناء على استدعاء الإدارة لها بسبب تقصير (لوي)، فيقوم بالدور، فتقع الأم في هواه، وحين تجده في أحد المراقص ذات يوم، وتدعوه للرقص تؤخذ به: إنك تختلف تماما عن الرجال الذين عرفتهم.

.وقد كان (جاك) قد حاول أن يقنع المعلمة بالذهاب معه للرقص، إلا أنها تقول له اذهب مع طالبة في مثل سنك، وفجأة تكتشف صعوبة تنفيذ ذلك، فجاك يبدو في الأربعين. بعد هذا يتعرض جاك لأول وعكة صحية تلزمه البيت، فيعود الأستاذ ليدرِّسه من جديد (يلعب الدور بيل غوسبي) وعندها يندفع الأولاد بصورة مدبرة، ليطلبوا من الأم واحداً بعد واحد، أن تترك جاك ليلعب معهم.

.في هذه الأثناء يكون المدرس الخصوصي قد رافق (جاك) إلى كوخ بناه الأطفال ليخوض مغامرةً معهم، إلا أن الكوخ ينهار، وقبل انهياره بصورة كاملة، في لحظة تأرجحه، تأتي فراشة وتقف على عود صغير خارج من الكوخ، فتحقق التوازن، وكلما تحركت يوشك الكوخ على الوقوع، إلى أن تطير أخيراً فيقع الكوخ المبني كناطحة سحاب فقيرة.

.ينجح جاك في العودة إلى المدرسة من جديد، رغم الوهن الذي أصابه، ويبدو مشهد الانسحاب من الحياة بعد أن ذاق طعمها من أقسى المشاهد، حيث لحيته الطويلة، والعودة إلى وضع الجنين، والاستسلام شبه الكامل إلى أن يأتيه أستاذه الخاص ليزوره: ما فائدة ذلك كله آخر الأمر؟ يقول جاك وهو يشير إلى كتبه.

.: أن تتعلم شيئاً أن تستمتع. يقول المعلم.

.يبدو ما يقوله المعلم هنا جزءا أساسا من شيء يريد أن يقوله كوبولا بشكل خاص. خاصة إذا ما عرفنا أنه يستخدم مفردات حياته وسيرته في أفلامه، وفي هذا الفيلم وكما اعترف بذلك: (في هذه الحالة سأستعين بتجربتي الشخصية كطفل متذكِّراً ما عانيته وأنا في التاسعة من العمر، عندما أصبت بعارض شلل الأطفال، وبقيت حبيس البيت سنة كاملة، دون

facebook.com/the.Boooks

أن أتمكن من تحريك ذراعي وقدمي اليسرى على الإطلاق، لقد واجهت شعوراً مهيناً ومعذِباً لأنني موضوع على الرف وفي خانة الإهمال والتجاهل)·

.كما أن مشهد المعلم والتلميذ يتجاوز هذه الحالة أيضا ليشير إلى السبب الذي دفع كوبولا لإنجاز هذا الفيلم، خاصة وهو الأول من نوعه بين أفلامه·

.يقول المعلم: هل تعلم لماذا أحب أن أُعلِّم الأطفال؟ حتى لا أكون ملزماً بكوني بالغاً· حتى يمكنني أن أتذكر أن هناك أشياء أخرى مهمة في الحياة، مثل ركوب الدراجة، اللعب في بيت الشجرة، وأنت يا جاك كنت تلميذي الخاص، كنت كل شيء أريده في تلميذي، لقد كنت شهابا أمام النجوم··· إنه رائع، ينطفئ بسرعة، ولكن طالما هو موجود فإنه يضيء السماء كلها ، إنه لجميل إلى درجة أن كل النجوم تقف لمشاهدته·

.يرد (جاك) الأستاذَ إلى طفولته هنا ، كأنه إكسير ضد الشيخوخة، وهو يشيخ بهذه السرعة، وكذلك لصديقه (لوي) الذي يكتب موضوع إنشاء يقول فيه: أحب أن أكون عندما أكبر ، مثل أعز صديق لي···· إنه في العاشرة ولكنه أكبر من عمره بكثير ، يتعلم الأشياء، يجرب·· ويرى العالم كما لو أنه يراه لأول مرة·

.وهنا تكمن عبقرية الفيلم حين نحس بأن (جاك) يكمل ما هو ناقص في حياة الأطفال، ويعيد ما هو مفتقد في حياة الكبار·

.يبدو (جاك) معادلة نقية لضمان توازن الحياة وهي تضيع بين قطبي الطفولة والشيخوخة· إنه يعيد الاعتبار للزمن وللروح وللبراءة التي ليس لها حدود·

.من هنا جاء حفل التخرج ـ الذي لم نكن نتوقع أن نراه ـ جميلًا وأخّاذاً ، حيث (جاك) أتم تعليمه المدرسي، لكن شَعره قد أصبح أبيض، وحين يصعد الدرجات نحو المنصة بصعوبة ليلقي كلمة الخريجين يقول مداعباً: لا وقت لدينا اليوم··· ولذا سأجعلها قصيرة، خطبتي، مثل حياتي· لكن وصيته في النهاية: إجعل حياتك فريدة·· إعلم أني فعلت· لا أحد سيعيش للأبد···

.وحين ينطلق جاك في نهاية الحفلة مُنسلًا من بين يدي أمه التي لم تزل شابة، وتحاول

facebook.com/the.Boooks

الإمساك بيده طوال الوقت كأن شيخ، يلوّح لها وهو يبتعد نحو زملائه الذين سيحتفلون على طريقتهم بتخرجهم، ويقفز إلى السيارة المكشوفة شيخاً طفلًا بين مجموعة من الشباب، ليأخذهم المنعطف بعد قليل، وتختفي سيارتهم بين الأشجار.

.لا يبدو فيلم (جاك) من أفلام الإنتاج الضخم،، كما في أفلام كوبولا الكبيرة (العراب) و (القيامة الآن) لكنه فيلم قوي مؤثر، أدى فيه الممثلون أدوارهم بعناية كبيرة، ربما باستثناء (بيل غوسبي) الذي ظلمه الفيلم قليلا. كما لعبت الموسيقى دورا جميلا، واستطاعت أن تنقل حالة الفرح الحزين بصورة مؤثرة. أما سيناريو الفيلم فمتقن إلى حد بالغ، وهو يتنقل بين الشخوص ويتابع (جاك) في حالات تجليه وحالات إحباطه.

.وكفيلم تحرك الحدث الرئيس فيه بين الأطفال، فقد اعتمد المخرج فيه على عدد من غير المحترفين، إلا أن ذلك لم يقلل أو يؤثر في مستواه، بل إن العكس هو الذي تم.

.بفيلم (جاك) تكون (ديزني) المنتجة قد قدمت فيلماً آخر جميلًا في إنسانيته وعميقاً ومؤثراً إلى زمن طويل.

facebook.com/the.Boooks

أجنحــة اليمــامـة.

البراءة مصدرا للرعب

.قبل إنتاج هذا الفيلم بعام، أقدمت المخرجة اللامعة جين كامبيون على تقديم فيلم (صورة سيدة) عن رواية شهيرة للكاتب العالمي هنري جيمس، ورغم تاريخها الفني الناصع إلا أن (صورة سيدة) لم يكن ذلك الفيلم الذي انتظره عشاق السينما في العالم، بعد فيلمها (بيانو) الذي فازت عنه بالسعفة الذهبية لمهرجان (كان) عام 93 وأوسكار أفضل ممثلة، وممثلة مساعدة وسيناريو بعد ذلك.

.ذهب (صورة سيدة) إلى مصيره بصمت، وإن كان قد نجح في تقديم صورة مغايرة ودور ذي طعم مختلف للممثلة نيكول كدمان.

.المخرج إيان سوفتلي أقدم على مغامرة جديدة لارتياد أعماق رواية أخرى لهنري جيمس هي (أجنحة اليمامة)، أهلته للوصول إلى الترشيحات النهائية لجائزة أوسكار 98، وإن لم يفز بأي منها.

.لكن الفيلم، وعبر سيناريو كثيف كتبه حسين أميني، وكاميرا حساسة، في أجواء مليئة بمشاعر دافقة لأناس كل منهم يودع عالمه أكثر مما يعيشه، ينجح إلى حد بعيد في تقديم مشهد مشحون للعوالم الداخلية لأبطاله.

.تدور الأحداث بصورة أساسية حول فتاتين وشاب: هيلين بونهام كارتر ـ كيت، لينوس روشي ـ مارتن، عاشقين لديهما كل شيء ما عدا المال ؛ وأليسون إليوت ـ ميلي، الوريثة ذات المصير التراجيدي التي تشهد موتها ببطء وتتابع خطواته بصمت يدعو للإعجاب وهي تحتضر، وهذه لديها كل شيء ما عدا الحب.

.بين هذا الثالوث تجري الكاميرا في أجواء بدايات القرن العشرين، في محطات القطارات والأقبية المعتمة وأبنية الكنائس الكبيرة والقصور، والعربات التي تجرها الخيول وسيارات الأجرة الأنيقة والسهرات الفخمة التي تفيض بمختلف أنواع الأزياء وأشكال النميمة والمؤامرات الصغيرة ومبدأ الغاية تبرر الوسيلة الذي تتمسك به بقوة طبقةٌ من مخلفات القرن

facebook.com/the.Boooks

التاسع عشر نجمها آخذ بالأفول، لكن هذه الطبقة، وهي تمضي إلى مصيرها، تجرُّ معها تلك الضحية ذات الوجه الملائكي التي لا تملك إلا أن تجري نحو قدرها المرسوم، وتدخل اللعبة المعدة، لتكون في النهاية إحدى اللاعبات.

.هنا، من الصعب مقاومة العالم المحيط: (كيت) تتهاوى تدريجياً أمام خوفها من أن تعود فقيرة لتعيش مع أبيها، بعد أن انتشلتها خالتها الغنية من بئر حرمانها - مقابل صفقة مع أبيها المعدم - رافضة أن يكون مصير ابنة أختها هو المصير الذي آلت إليه أمها. لذا فإن أول تلويح لها بأنها ستخسر كل شيء إذا ما أصرت على الإقتران بالصحفي الفقير الذي تحبه، يجعلها تتراجع عن ذلك الحب، لتبدو للجميع فتاة أخرى، وفيّة لطبقة تمنحها كل شيء، وتحرمها من إرادتها الحرة. ولأن الرياء والعلاقات السرية شكل من أشكال الحياة التي تعيشها تلك الطبقة، تكون قد قررت أن تلعب اللعبة ذاتها، أن تحتفظ بالحبيب سراً وبالمركز الإجتماعي علناً. لكن ثمة مسافة شعورية هائلة تفصل بين لقائها الأخير كفتاة فقيرة بحبيبها، ولقائها التالي به حين يتسلل مع امرأة تكبره لحضور حفلة تجمعه بـ (كيت)، هي التي تختلي به، وتعِده بأن تلقاه قريبا، وتطلب منه أن يعود لرفيقته التي جاءت معه للحفلة ويحتضنها.

.ذلك أول تغير جوهري في شخصية (كيت)، حيث بدت الأمور وكأنها قابلة لأن تعيش أي مظاهر خارجية جارحة لها على المستوى الشخصي مقابل الإحتفاظ بامتيازاتها وإبعاد أي شك يمكن أن يحوم حولها وحول (مارتن).

.تنجح هيلين كارتر كممثلة إلى حد يثير الإعجاب، وهي تتنقل بين عواطف متضادة، بين الوجه البريء إلى حد مذهل، والوجه البريء القادر على إخفاء مشاعره، بل وحياكة هذه المشاعر على شكل مؤامرة قاسية. تبدو البراءة هنا أكثر قدرة على إثارة الرعب حين تدخل لعبة كبيرة كهذه.

.ويكون التغير الثاني في شخصية كيت المركَّبة حقاً، حين تدفع بحبيبها ليعيش علاقة حب مع صديقتها الغنية التي تحتضر (ميلي)، وللوهلة الأولى تبدو كيت كفتاة مضحية بالحب من أجل الصداقة، لكن الأمر يتكشف حين تُفصح عما تفكر به، وهي تعترف لحبيبها، وتحثه، كي لا

facebook.com/the.Boooks

يتردد في دخول عالم ميلي، هو الذي يحبها فعلا، وغير المستعد للتخلي عن حبه الأول.

.هذه النقطة بالذات، تلعب دوراً خفياً في تغير عميق لا ندركه في البداية، ويصبح جزءا من مشهد النهاية عند مارتن. إذ يدرك أن المرأة التي يحبها لم تعد أبدا تلك المرأة القديمة أبدا.

.هكذا يبدو الدخول الحذِر إلى علاقته بميلي، شيئاً يأخذ أبعاداً جديدة، لا نظنها هنا هي بداية الوقوع في حبها، بل هي حالة من الإحترام لصدق مشاعرها، ولنبالة لم تعد حبيبته الأولى تعتبرها جزءا من هذه الحياة، وقد يكون عنصر الشفقة هو العنصر الأخير، حيث يعايش مارتن كل تلك الحيوية وهي تحتضر، وذلك الجمال الصافي الفرح وهو يتشبث بجماله حتى اللحظة الأخيرة.

.مفترقات طرق كثيرة تعترض هذا النهر المتدفق من المشاعر المتضاربة، لكن كيت التي تغادر فينيسيا، تاركة المجال لمارتن كي يحقق حلمها هي، لا حلمه: أي أن يكون غنيا بعد أن تمنحه صديقتها الوحيدة كل أملاكها، تبدأ نار الحب بالتهامها عن بعد، وهي تتخيلهما يسيران معا ويضحكان معا، ويحدقان في أعين بعضهما. لحظات صراع درامية كبرى تجسدها هيلين كارتر باقتدار، لكن ثمة شيئا من الحقد يسري فيها، في حين يبدو مارتن بتردده الدائم أشبه ما يكون بضحية من صنع يدي كيت، حيث الضحايا لا ينجبون سوى الضحايا

.حين تقرر كيت إرسال أحد اللوردات الذي يقدمه الفيلم كزوج مستقبلها ليخبر ميلي بما يفكر به مارتن ويعلمها بمعرفته بأنها تحتضر، في موجة غيرة هائجة، تكون بذلك قد بدأت بحفر قبر ميلي فعلا. لكن الأهم من ذلك أن هذا اللورد نفسه، وكما اعترف لكيت، كان قد أخبرها أنه ينوي الزواج بميلي لأنها تموت وبعد موتها سيتزوجها هي (كيت) وعندها تثور وتهدد بإخبار صديقتها بكل ما قاله.

.لم يكن قد مر زمن طويل قبل أن تغدو كيت نموذجا شبيها باللورد، فتاة تنتمي لطبقة مسحوقة اقتصاديا، تتحول عبر التجربة إلى فتاة تنتمي إلى طبقة ارستوقراطية في لعبة المشاعر وحسابات المصالح.

.لقد تحولت إلى خالة أخرى، لورد آخر، لذا تبدو خسارتها في النهاية هي الأعظم، ويبدو

facebook.com/the.Boooks

مصيرها مثيرا للشفقة أكثر من مصير صديقتها التي ماتت فعلا، تاركة كل ثروتها لمارتن.

.في المشهد الأخير الذي يجمعهما معا، يهمس مارتن: هل أنت مستعدة للزواج بي كرجل فقير؟ فترد كيت بسؤال آخر: هل تستطيع أن تعدني بأنك لن تفكر بها أبدا؟

.لا يجيب مارتن على السؤال، لكن المَشاهد النهائية تجيب بوضوح لا لبس فيه.

.حب، صداقة، غيرة، فقر، غنى، كلها تجتمع في فيلم (أجنحة اليمامة)، مشاعر وحالات موجودة بوفرة في أفلام كثيرة، لكنها تبدو هنا طازجة إلى حد بعيد وعميقة.

.في أحد الأفلام يقول رجل إعلام بارز، وهو يقدم درساً لمحاوره: مفتاح القصص الكبيرة ليس مَن، أو ماذا، أو متى، مفتاح القصص الكبيرة لماذا؟

.ويمكن أن نضيف نحن أيضا، مفتاح القصص الكبيرة هو: كيف. فعشرات الأفلام تدور حول الموضوعات ذاتها، بل إن مخرجَين يمكن أن يتناولا سيناريو واحدا، فيقدمه الأول بصورة باهتة والثاني بصورة مبهرة، لأن (كيف) هذه ومعها (لماذا)، هما اللتان تستطيعان أن تفعلا المعجزات.

.لم يحقق فيلم (أجنحة اليمامة) معجزات كبيرة، لكنه استطاع أن يكون فيلما مؤثرا وصالحا للتأمل. فثمة ثلاث شخصيات تؤدي أدوارها بإتقان يدعو للإعجاب حقا، وخاصة الممثلة هيلين بونهام كارتر التي كنا شاهدناها في: غرفة على مشهد ونهاية هاورد وفرانكشتاين ـ ماري شيلي وغيرها.

.كما أن الموسيقى تلعب دوراً حيويا كبيراً في الفيلم، سواء في الجزء الأول منه، أو الجزء الثاني، بعد ذهاب الأصدقاء في رحلة فينيسيا، التي تستأثر طرقاتها المائية والحفلات العامة في شوارعها على المُشاهد تماما، خاصة وأن الرقصات تتصاعد على وقع موسيقى هي مزيج بين الموسيقى الشعبية الشرقية والموسيقى الغجرية.

.لكن الذي يمكن أن يقال عن هذا الفيلم أيضا، انه واحد من نماذج أفلام (هزائم المنتصرين)، فلا مارتن الذي فاز بالثروة أخيرا، قد حقق له هذا الفوز شيئا، وهو يخسر حبيبته السابقة وحبيبته اللاحقة التي مرت كسهم في حياته وأعادت له الإيمان بمبادئ مهددة بالإنقراض، ولا

facebook.com/the.Boooks

كيت فازت رغم أن كل ما خططت له قد تم٠

.إنها حكاية أخرى لإنتصار آخر تكتبه المأساة وهـي تنتقم لذاتها من انتصارات موهومة بأن لها قدرة على الكمال ؛ حتى لكأن كل نصر في النهاية يضمر في داخله هزيمة من نوع ما٠

كالحياة التي كلما تفتحت حياةً، أضمرت موتا وحثت خطاها إليه٠

facebook.com/the.Boooks

حرارة.

العنف والشفافية جنبا إلى جنب

.كيف تجمع ممثلَيْن كبيرين في فيلم واحد، دون أن يحس أي منهما أنه مهزوم، خاصة في فيلم يلتقي فيه الشر والخير؟ تلك هـي واحدة من إنجازات المخرج (مايكل مان) في فيلم (Heat)) حرارة) الذي قام ببطولته آل باتشينو وروبرت دي نيرو، عبر واحد من أبرز أفلام العنف وأكثرها شفافية في السينما·.

.منذ البداية، يبدو قَدَرُ (نيل مكاولي ـ دي نيرو) مرتبطاً بصورة كاملة مع قدر (فنسنت هانا ـ باتشينو)؛ أنهما شخصيتان آسرتان تتحركان في طرفين بعيدين لمدينة واحدة، وبينهما خيوط تقصر تدريجياً، بل لا تلبث وأن تلتفَّ حولهما·

.لا مكان ليهرب الواحد منهما من الآخر، بل إنهما في اللحظة الأخيرة التي أحسّا بوجود بعضهما، كان ثمة ما يجرهما ويقربهما باتجاه لقاء محموم، يقودهما، كما لو انه الشخص الثالث، الذي لا بد منه· لذا يبدو كل واحد منهما بأنه الطريدة، ولا وجود لمفترس·

.من هنا ينبع سحر الفيلم، الذي لا تطفئه حتى الـمُشاهَدةُ الثانية له، ولا تحرم القادم ليراه من بعض الدلالات الجمالية العالية التي فاتته في المرة الأولى· إنهما عملاقان كبيران، يجتمعان معاً في ذروة عطائهما السينمائي، ولكل منهما جمهوره، بل لعلهما يحتلان الموقع نفسه في قلب المشاهد، لذا تبدو متابعة الفيلم نوعاً من الصرا ع بين المشاهد ونفسه، وهو يرى ويتتبع المصير الواحد الذي يمضيان إليه معاً·

.وحين نقول (المصير الواحد) نعني بذلك أن ثمة ما يوحدهما ويجمعهما ويحيلهما إلى كائن واحد، في هذا الفيلم· فالصرا ع هنا بقدر ما يشير ـ على السطح ـ بأنه صرا ع أضداد، إلا أنه في الحقيقة غير ذلك تماماُ في الداخل، وعلى أكثر من مستوى، ربما من أبرزها العلاقة بالمرأة، والعلاقة بالمهنة· فهما بالقدر الذي يخلصان فيه لمهنتيهما (اللص ـ المحقق)، يذهبان معاً في هدم علاقتهما بالمرأة· (نيل) يقول لصديقته التي عبرت حياته فجأة حين تسأله: هل تشعر بالوحدة؟ يجيب (لا أكون وحيداً حين أكون وحيداً)· أما (فنسنت) فهو يرزح تحت وطأة

facebook.com/the.Boooks

زواجين فاشلين في الماضي، وزواج على حافة الهاوية يحتضر؛ وهو يبدو هنا كشاعر حين يقول لزوجته التي تطالبه بأن يتحدث عما يمر به في عمله: لا أستطيع.. يجب أن يبقى كل شيء هنا ـ ويدق على قلبه ـ حتى تبقى الجذوة متقدة وأظل مستعداً. في حين يبدو (نيل) كذئب طيب على نحو آسر وشاعري أيضاً؛ ولعل ذلك البيت الساحر الذي يُقيم فيه على شاطئ البحر، وتُرى أرضيته امتداداً طبيعياً للموج الأزرق الهادئ، دون أن تحس بوجود جدران له، هو لمسة غاية في العذوبة تُمسِكُ بأيدينا وتقودنا إلى أعماق ساكنه. وليس من المصادفة أن البيت غير مؤثث، (يضطر (كريس) صديقه وشريكه في العصابة، الهارب، بعد شجار مع زوجته، أن ينام على الأرضية العارية). كأنه الذئب لا يؤثث بيته ولكنه يحسن اختيار موقعه ما استطاع!

.وعلى جانبي دي نيرو ـ باتشينو تتحرك مجموعتان من الممثلين في أدوار مكثفة، لكن مجموعة دي نيرو أكثر حضوراً بما لا يُقاس، بل إن الشخصيات الحقيقية تتحرك حوله وحده. أما شخصيات رجال الشرطة حول باتشينو فتبدو شاحبة، لا تحملُ أياً من ملامح إحداها حتى وأنت تغادر الفيلم بعد المشاهدة الثانية. وربما يعود ذلك إلى أن شخصية المجرم هنا أكثر درامية عبر تناقضاتها من شخصية الشرطي التي غالباً ما تبدو متوازنة لأنها محكومة بقانون القانون الواضح، كما أن عناية (مايكل مان) بالشخصيات المتواجدة حول (دي نيرو) و (مان) هو كاتب السيناريو هنا أيضاً، عززت ذلك السحر الموجود في المجموعة وكثّفته.

.كل شيء يبدو في الفيلم مشغولًا بإتقان من اللقطة الأولى التي يمنحها المخرج لدي نيرو حتى اللقطة الأخيرة التي يمنحها لباتشينو. ثمة عملية توازن دقيقة بين الممثلين ـ كما قلنا في البداية، بحيث لا يبدو أحدهما مهزوماً. كما أن إعجاب باتشينو بشخصية دي نيرو منذ بداية التقاطه للخيط الذي يوصله به، يرفع من قيمة دي نيرو على الشاشة، تماماً كلحظة المواجهة في النهاية، التي ترفع قيمة باتشينو كبطل أيضاً. ولا نظن أنه كان باستطاعة (مان) أن يجمعهما لولا هذه القدرة الفائقة على الموازنة بينهما.

.ولكن الفيلم لا يخلو من صراع خفي، أبعد من الشريط المعروض؛ فكل منهما، كممثل، يحاول

facebook.com/the.Boooks

أن يُعطي أكثر مما أعطاه سابقاً· لكن دي نيرو الذي يبدو أكثر طبيعية، هنا، وسلاسة من باتشينو، يظل أسير صورته ـ صورة الرجل القوي الواثق· كما في (الثور الهائج) و (سائق التكسي) وإن كانت محاولاته للتفلّت من هذه الصورة لم تتوقف أبداً كما فعل في (المهمة) و (فرانكشتاين) وفي (كيب فير) حين أدّى دور الإنسان المسخ المعذَّب الساعي إلى حتفه، أو دوره في فيلم (استيقاظات)· أما باتشينو فيبدو هنا محكوما وعلى نحو غامض بدوره الأبرز في تاريخه السينمائي ونعني: ذلك الذي أداه في فيلم (عطر امرأة) من خلال شخصية ذلك الجنرال الأعمى البائس الذي يتطلع بشوق للحظة الانتحار؛ فكأن باتشينو توقف هناك تماماً· إلا أن دي نيرو يبدو هنا متقدماً نحو دوره وفيه، حتى لو كان هذا التقدم بطيئاً وغير لافت·

... في فيلم مدته 172 دقيقة، لا يلتقي دي نيرو ـ باتشينو سوى في مشهدين يتيمين لا يصل طولهما الدقائق العشر· لكنهما الذروة في الفيلم بالنسبة لهما، وإن كانت هناك أكثر من ذورة ل (مان)كمخرج·

.يتبع باتشينو دي نيرو ويدعوه إلى فنجان قهوة في اللقاء الأول، ويبدو أن باتشينو أكثر انقياداً نحو شخصية دي نيرو في الفيلم، فحين يشاهده، بعد كشف أول الخيوط، خارجاً مع مجموعته من مطعم في جو عائلي حميم تحضره الزوجات والأولاد، يقوم باتشينو بدعوة زملائه إلى عشاء مشابه في مشهد تال!! ولعله هنا يحس أن هذه المجموعة من اللصوص تعيش الحياة بصورة أفضل منه· أما دي نيرو (الذئب الوحيد) الذي يصر على وحدته تماماً، فإن أجواء العشاء مع أصدقائه ومراقبته لنسائهم وأطفالهم، تدعوه لكي يترك الطاولة ليتصل بصديقته التي تعرّف إليها ليلة واحدة لا غير· ثم هنالك ما يشد الشخصيتين الأساسيتين نحو ملجأ أكثر أمناً دائماً، لكنهما محكومان بقدَر آخر· وهذا جزء أساس من صراعهما المشترك، وصراعهما مع نفسيهما· لكنهما وهما يصلان إلى حسم المعركة بينهما، يظهران مهزومين على نحو فظيع، وقتيلين برصاصة واحدة·

.ولكن، ما الذي يقوله الشرطي للّص الذي يطارده في مطعم مزدحم تتلاشى فيه الأصوات تدريجياً ولا يبقى سوى صوتيهما؟ تماماً كما تتلاشى المدينة وتتلاشى الشخصيات حولهما

facebook.com/the.Boooks

طوال الفيلم ليكون المكان قادراً على احتوائهما· إنهما يتحدثان عن المرأة، العمل، والأحلام الخاصة لكل منهما· ويظهران كشخصية واحدة بوجهين، أو بقلبين معذبين بتنافرهما· باتشينو الذي تقول له زوجته (إنك تعبرُ حياتنا كرجل ميت، إنك لا تعيش معنا·· إنك تعيش مع الأموات)· ودي نيرو الذي يدرك هذا جيداً فيهرب من قدر لا يستطيع الإفلات منه، فيجره نحو عاملة المكتبة المنطوية التي تقضي نهارها في العمل، وليلها في إبداع التصاميم لقوائم الطعام واسطوانات ال (سي· دي)، وطوال الفيلم كلما اقتربا من بعضهما ازداد ابتعادهما عن المرأة، لأن لقاءهما هو ـ في النهاية ـ الفيلم في أقصى حالات تجليه، ولأن لقاءهما هو لقاء نصفيّ الروح·

.: لماذا لا تقوم بعمل آخر؟ يسأل باتشينو

.فيجيب دي نيرو: أقوم بما أجيده؟··· وأنت؟

.: أقوم بما أجيده أيضاً· ولكن ألا تريد حياة منتظمة؟

.: منتظمة؟! تعني زوجة، مشاوٍ، نزهات، وبيسبول؟ ماذا تفعل أنت بحياتك المنتظمة؟

.: لدي زوجة ثالثة·· وحياة مضطربة لأنني أطاردك·

.: إن كنت تلاحقني وتتحرك حينما أتحرك، فكيف يمكن أن تحافظ على زواجك؟

.ويتبادلان فيما بعد أحلامهما، بل كوابيسهما المتكررة·

.في هذا اللقاء قمة صراعهما كممثلين؛ أما لقاؤهما الأخير، بل مواجهتهما المسلحة التي تنتهي بمقتل دي نيرو، فهي مشهد مألوف، ليس فيه من قوة سوى ذلك الأسى الذي يغمر وجه باتشينو في أعذب حالاته وهما يمسكان بأيدي بعضهما· يبدو باتشينو هنا، وكأنه فقد الجزء الأعز من حياته، يبدو تائهاً على نحو مر، يبدو هنا النموذج الأهم للمنتصر المهزوم·

.لصوص·· جرائم·· شرطة·· سرقات·· عنف·· هذه مقومات الفيلم الخارجية التي تتوافر في أفلام كثيرة من هذا النوع، لكن علاقة اللص بالشرطي هي التي تقلب المعادلة، وتحيل الفيلم إلى عمل إبداعي تراجيدي كبير· لكن الحبكة ليست جديدة تماماً على السينما فثمة لقاء جمع تشارلز برونسون الفار من العدالة، ولي مارفن الشريف الذي يطارده، قبل سنوات طويلة·

facebook.com/the.Boooks

ولكن المعالجة هنا مختلفة لأنها ببساطة أكثر عمقاً، وأعلى مستوى على الصعيد الفني، حيث الشخصيات تتحرك طوال الفيلم في أجواء معتمة شاحبة مقتطعة من الليل بطريقة أو بأخرى، مما يلغي كثيراً من التفاصيل الخارجية ويساعد الكاميرا على التجول بحرية أكثر داخل الشخصيات.

.يقول أحد الإثنين: أنا، هو ما أسعى إليه.

.لذلك لم تكن هناك قوة قادرة على انتزاعهما من ذلك المصير المحتم، حتى علاقتهما بالمرأة.

فباتشينو خلفه مشاريع زواج فاشلة، وابنة زوجته التي تنتحر في حوض حمامه في نهاية الفيلم، ويترك أمها ـ زوجته في لحظة من لحظات التصافي ليلحق بغريمه، ودي نيرو الذي يقامر بسفره، أي بنجاته، بعد أن يكون كل شيء أُعدّ لفراره، ويقامر بصاحبته التي تبعته أخيراً وهي تعرف حقيقة شخصيته، ليكمل المهمة الأخيرة الهامشية (قتْلُ أحد الوشاة ظاهرياً) لكن الأمر في الحقيقة هو سعي لإتمام الدائرة. كل ذلك.. يمتد على شخصيات الفيلم ويعصف بها (كلها هنا ذات علاقة مرتبكة وغير سوية مع المرأة).

.... ولقد لعبت الموسيقى دورها الحنون والمأساوي وهي تحتضن المشاهد الآسرة في هذا الفيلم، ولعب التصوير دوراً فاتناً وخاصةً في ذلك المشهد الكبير للمعركة بين الشرطة واللصوص بعد اكتشاف سرقة البنك، تلك المعركة النادرة في الشوارع المكتظة ـ وكل المشاهد مصورة في مواقع حقيقية ـ لقد استمر تصوير مشهد هذه المعركة عشرة أيام كاملة لاختيار دقيقة واحدة من كل يوم تصوير.

.(.. مايكل مان) الذي قدم لنا من قبل عدداً من الأفلام ـ حرارة أبرزها ـ وقبله فيلم (الموهيكان الأخير)، قدم لنا أيضاً ممثلًا طال غيابه عن الشاشة هو جون فويت، ذلك الذي تألق على نحو بارع عام 1969 في فيلم (كاوبوي منتصف الليل) إلى جانب داستن هوفمان.

... ويبقى (حرارة) واحداً من الأفلام الكبيرة، حتى دون أن نصل إلى إجابة قاطعة لسؤال أطلقه بعض النقاد: أيهما صنع الآخر في هذا الفيلم، مايكل مان الذي ابتدع شخصيتي نيل ماكاولي وفنسنت هانا، أم دي نيرو وباتشينو هما من صنعا مايكل مان وقدماه لأول مرة

facebook.com/the.Boooks

كمخرج كبير حقاً؟!!

.تتلخص أحداث الفيلم الرئيسية في قيام عصابة بسرقة مستندات مالية بنجاح، واكتشاف أحد عناصرها والبدء بمراقبته، في الوقت الذي تبدأ فيه العصابة بالتخطيط للسطو على أحد البنوك، لكنها تستطيع الإفلات من المراقبة، والسطو على البنك، لتُكتشف في اللحظة الأخيرة بعد تنفيذ العملية· والفيلم حرب بين ذكاء (نيل- دي نيرو) و (فنسنت- باتشينو) بصورة أو بأخرى·.

facebook.com/the.Boooks

روميو وجولييت.

أربعة قرون بين المسرحية والفيلم

.ما الذي يجعل شكسبير كاتباً معاصراً؟!! وكيف تحقق أعماله هذه القدرة الفائقة على الحضور والتأثير في كل مكان من هذا العالم· حتى أنه في استطلاع أجري قبل سنوات، كان الكاتب الأكثر قرباً من قلوب الصينيين·.

.منذ مدة طويلة، صدر كتاب (شكسبير معاصرنا)، لمؤلفه يان كوت، وقد نقل الكتاب إلى العربية الراحل الكبير جبرا إبراهيم جبرا، المفتون بشكسبير ومآسيه الكبرى· وإلى ذلك صدرت عشرات الكتب في العالم العربي حوله، وتُرجمت مسرحياته غير مرة·

.أما في بقية أنحاء العالم، فلا تسأل، فعدد الدراسات التي صدرت حول مسرحية (هملت) وحدها لا يعد ولا يحصى·

.كما أن المسارح، لم تتوقف لحظة عن تقديم أعماله في هذه الأرض الواسعة، وقد قُدمتْ بنصوصها الأصلية آلاف المرات، واستوحى الفنانون أعمالًا فنية كثيرة منها، في الباليه، الموسيقى، الشعر، الرواية، التلفزيون، السينما· بل إن الأخيرة فُتنت به إلى درجة مذهلة، بحيث أدمنت تقديم أعماله، وعبر سينما مختلفة، من اليابان حتى عاصمة السينما هوليوود على الشاطئ الغربي للولايات المتحدة الأمريكية· وقد استطاع كل مخرج أن يقدم رؤاه الخاصة، كما فعل كاراساوا في (ران) المستوحاة من الملك لير، حتى لكأن شكسبير من الرحابة إلى درجة يستطيع معها استيعاب رؤى الجميع ويظل هو الفضاء، الذي يتيح للآخرين الفرصة كاملة للتحليق فيه، وأن يكونوا أنفسهم بمنتهى الحرية، ويظل هو نفسه المتجدد باستمرار·

.منذ سنوات قليلة قدم الممثل ميل جيبسون (هاملت) من جديد، ولقي نجاحاً كبيراً، وتلاه فيلم (ريتشارد الثالث) من بطولة آل باتشينو، وانشغل العالم بفيلم (شكسبير عاشقا) الذي حصد عددا من أهم الجوائز، وكان قد سبقه فيلم (روميو وجولييت) الذي هو محور كتابتنا هنا، وهو من إخراج الأسترالي باز لوهرمان· الذي يقدم رؤية بالغة الجرأة لحكاية الحب الحزينة تلك،

facebook.com/the.Boooks

وهو ينقل بطلي الحكاية من زمانهما ويزرعهما في نهاية القرن العشرين، مجرداً الفيلم من خلفيته التاريخية على نحو يصل إلى حدود الجنون المبدع.

.ولكن ما هو التاريخ في المسرح فعلًا؟

.يقول يان كوت في (شكسبير معاصرنا): غالباً ما يكون التاريخ في المسرح مجرد خلفية نرى الشخصيات إزاءها تحب، وتعاني، وتكره، وتمر بتجاربها الدرامية الخاصة، وأحياناً تكون هذه الشخصيات متورطة في التاريخ، الأمر الذي يُعقِّد عليها حياتها، ولكنه يبقى، حتى، في هذه الحالة ضرباً من الزي غير المريح: باروكة، تنورة، أو سيفاً يصفع القدمين.

.مسرحيات كهذه بالطبع، إنما هي تاريخية سطحياً. ولكن هناك مسرحاً لا يكون التاريخ مجرد خلفية يمثله إزاءها، أو يكرره على الخشبة ممثلون متنكرون كشخصيات تاريخية. أما فكرة التاريخ عند شكسبير فتختلف...، حيث ينسرح التاريخ على الخشبة، ولكنه ليس مجرد إعادة فعل أبداً، فما هو بالخلفية، قطعاً؛ إنه هو فاعل المأساة وبطلها.

.وفي محاولة لتفسير وجهة النظر هذه يقول يان كوت: هناك نمطان أساسيان للمأساة التاريخية. الأول مبني على الاعتقاد بأن للتاريخ معنى، وأنه يحقق مهماته الموضوعية، ويقود في اتجاه محدد. وهناك نوع آخر من المأساة التاريخية، أصلها الاعتقاد بأن التاريخ لا معنى له، وأنه واقف لا يتحرك، أو أنه باستمرار يعيد دوراته القاسية، وأنه.. كالبرد، كالعاصفة والإعصار، كالميلاد والموت.

.ينقّب الخُلْد في الأرض، ولكنه لن يبلغ السطح..

.يعاني، ويشعر، ويفكر،

.ولكن معاناته ومشاعره لا تستطيع أن تغير مصيره (الخُلدي)، فيستمر في حفر الأرض، وتستمر الأرض في دفنه.

.وعند هذه النقطة يدرك الخُلد أنه خُلد مأساوي.

.ويرى (كوت) أن هذه الفكرة عن المأساة، أقرب إلى شكسبير.

facebook.com/the.Boooks

روميو وجولييت

ولكن أين يقع فيلم لوهرمان المعاصر برؤياه، الجامح بجنونه، وهو ينقل العاشقين الصغيرين إلى شوارع مدينة تعيش مظاهر التطور في القرن العشرين، وتحمل اسم مدينتهما (فيرونا) نفسه، دافعاً الأحداث قُدماً إلى الأمام أربعة قرون كاملة!!

عرضت مسرحية (روميو وجولييت) لأول مرة ما بين العام 1596 و 1597. وقدمتها فرقة (رجال اللورد هانسدون) وهو اسم فرقة شكسبير. والمسرحية مستمدة من قصيدة آرثر برووك القصصية الطويلة التي كتبها في العالم 1562 (التاريخ التراجيدي لروميو وجولييت) كما جاء في قاموس المسرح الذي ألّفه جون غاسنر وإدوارد كاون.

والقصة معروفة، تتحدث عن عائلتين استَعَرَ الصراع بينهما، عائلة موناجيوس وعائلة كابيولتس. ويلتقي روميو الذي ينتسب إلى العائلة الأولى بجولييت ابنة كابيولتس فيقع كل منهما في غرام الآخر، ويسرعان بعقد قرانهما سراً، على الرغم من العداوة المستحكمة بين عائلتيهما.

من جهة أخرى يتورط تايبالت، وهو أحد أقارب روميو في شجار عام مع أفراد عائلة جولييت يؤدي في النهاية إلى قيام روميو بارتكاب جريمة قتل، فيسارع أمير فيرونا إلى نفي روميو، في حين يسعى والدها إلى تزويجها من الكونت باريس. خاصة وأن الأب يجهل سر الزواج. ولحل المعضلة، تُعطى جولييت مقداراً من السم (الزائف) لتتناوله في ليلة زفافها، على أن يرسل في طلب روميو ليخرجها من مدفن عائلتها، ويهرب بها، إلا أن المصادفة تحيد بالخطة عن مسارها، إذ يعتقد روميو أنها ميتة فيتناول السم، وحين تستيقظ جولييت وتكتشف موت روميو تقوم بطعن نفسها حتى الموت؛ وتنتهي المسرحية لتشير إلى أن العداء المستحكم بين العائلتين مسؤول عن موت العاشقين. (في الفيلم تطلق النار على نفسها من مسدس روميو!) في حكاية المخرج الأسترالي باز لوهرمان نفسه، وروميو وجولييت فيلمه الثاني، ما في بطل فيلمه الأول الذي أخرجه عام Strictly Ballroom 92))، فذلك البطل، الراقص الموهوب، سكوت، الذي يكافح للوصول إلى جائزة المسابقة الكبرى للرقص، يعمل على تجاوز كل

facebook.com/the.Boooks

العقبات الموجودة أمامه، والناجمة عن رفضه الالتزام بالخطوات التي يوافق عليها فريقه. وكذلك لوهرمان في هذا الفيلم، إنه يتجاوز كل الرؤى التي قدم بها المخرجون (روميو وجولييت)، حيث يجعلهما معاصرين لنا، من أبناء نهاية القرن العشرين وجنونه البالغ ذروته في مدينة حديثة، حيث السيارات، وناطحات السحاب، الطائرات العمودية، محطات البنزين، مذيعات البث المباشر في القنوات التلفزيونية اللاهثة وراء الأحداث، وفتيان الشوارع الخلفية المتمردون المثقلة خصورهم بالمسدسات. ثم ذلك الفتى الحالم روميو، وتلك ا لفتاة الحالمة جولييت، المزروعان في غير أرضهما، مهما تغير الزمن. فبالقدر الذي كانا فيه غريبين قبل أربعة قرون، هما الآن يعيشان تلك الغربة. إنهما باختصار أنقى وأرق وأصفى مخلوقين في أزمنة الكره. وحين تنتقل الأحداث إلى نهاية قرننا هذا، فإن الكره يبدو معززاً بأدوات جديدة لم يكن يمتلكها في ذلك الزمان!!

يقوم بدور روميو في الفيلم الممثل ليوناردو دي كابريو، وتقوم بدور جولييت الممثلة كلير دينس، وهما من الوجوه التي لفتت الانتباه سينمائياً في النصف الثاني من التسعينات. قبل أن يقوم دي كابريو بأداء دور حياته في فيلم تايتنك، والذي كانت عتبته الفعلية فيلم روميو وجولييت. في الفيلم، وبالقدر الذي تبدو فيه جدية لوهرمان في تعامله مع روميو وجولييت واضحة بقوة، يبدو خارج إطارها المباشر ساخراً من كل شيء: من زيف العلاقات الاجتماعية ومن أجهزة الإعلام؛ ولعل المشهد الأول الذي يقدم فيه شخصيات فيلمه، أول تجليات السخرية، حيث يقوم بتقديمهم على طريقة أفلام الكاوبوي، وخاصة فيلم (الطيب والشرير والقبيح) أما خلفية المشهد فهي موسيقى مماثلة لتلك التي تألقت في أفلام الغرب الأمريكي؛ ولا يلبث أن يعزز ذلك، حين يرينا أبطاله يحركون المسدسات بشكل دائري على أصابعهم، ويقذفونها في الهواء ويتلقفونها من جديد.

ثم أن سخريته تستمر في تصويره لرعونة شباب العائلتين، حيث يدفع بالأمور إلى أقصاها، وهو يصور لنا ضحالتهم التي يرفعها العنف إلى درجة الكوميديا الرخيصة، المسدسات فضية، صوت الرياح يدوي، حركة الأقدام بالتصوير البطيء، ثم كَسْرُ ذلك كله بالانتقال إلى

facebook.com/the.Boooks

إيقاع آخر، حيث الطائرات العمودية، وبث مباشر من ساحة المعركة التي تدور بين شباب العائلتين.

وكأن لوهرمان وهو يعيد ترتيب تاريخ العنف، وينقله هذه المرة إلى الغرب قليلًا، إلى الولايات المتحدة الأمريكية، يريد أن يشير إلى تاريخ موصول مع الزمن الأول للعمل المسرحي، ومسرح الأحداث القديم في بريطانيا، الذي انتقل عبر المهاجرين إلى أرض (العالم الجديد).

لكن لوهرمان، لا يكتفي بذلك، إن الفيلم يتقدم مشهداً مشهداً، كما لو أن المخرج يريد أن يأخذ بثأر روميو وجولييت، كما لو أنه يريد أن يمزق الأقنعة كلها بلا رحمة، هكذا نجده في الحفل التنكري - الذي يلتقي فيه روميو بجولييت لأول مرة - ينقضُّ بسخرية لاذعة، فبعد أن تكون الموسيقى الأوبرالية في أوج عظمتها، يقلب الأمر في مشهد الاستعداد للحفلة، ويعمل على تسريع خطوات أم جولييت والخادمات، على طريقة أفلام شارلي شابلن القديمة، فيظهرن شمطاوات على نحو واضح، ومزيفات بألبستهن الداخلية التي لا تنتمي إلى القرن العشرين بل إلى العصور الوسطى. أما حين يبدأ الحفل فإن الأردية الخارجية المستخدمة للتنكر تتفاوت من ألبسة رواد الفضاء إلى زي كليوبترا، ويلتقي الحديث عن السيوف بالحديث عن المسدسات، في أجواء قريبة من حفلات مايكل جاكسون الصاخبة. حيث تنجح هندسة الصوت في الفيلم بتحويل العالم كله إلى مسرح: رخامة الصوت وإيقاعيته المسرحية، ارتفاعه، الحركة، الخلفيات، الأسهم النارية، ثم الغناء الأوبرالي الذي يلعب دوراً ساحراً وقوياً، صوت الطائرات العمودية المختلط بالموسيقى، كلها تلعب دوراً بارزاً، حتى لكأن المخرج منح طاقم العمل معه حرية الجنون الكاملة، سواء أكانوا من الممثلين أم من التقنيين.

وتظل ملامح الفانتازيا حاضرة في كل مشاهد الفيلم؛ فشرفة جولييت مراقبة بكاميرات الفيديو، والمتسولات في الشوارع فتيات جميلات جداً بملابس حديثة كاشفة يرقصن أمام محارم القماش التي فردنها على الأرض لتلقّي الصدقات، و (باريس) الموعود بجولييت نرى صورته على غلاف مجلة كبرى تذكرنا بمجلة (تايم)..

ويبدو هذا بالنسبة لوهرمان امتداداً طبيعياً لفيلمه الأول الذي تقاطع فيه أسلوب التقنيات

facebook.com/the.Boooks

السينمائية الحديثة والأجواء المسرحية الموازية، وبشكل دقيق، على صعيد اندفاعات العاطفة والعناية بالشخصيات، والموسيقى والرقص، والمؤامرات التي تحاك بدهاء، وتوازيها ابتكارات أسلوبية لمخرج خبير، وإلى ذلك قصة حب خيالية معاصرة في عالم الرقص المجنون.

كل هذه الأمور مجتمعة، مكنته من أن يبدأ بداية قوية بفيلم كبير لا يُنسى. وأوصلته بشكل طبيعي إلى الخطوة الثانية في مسيرته، ونعني بها هذا الفيلم.

ولكن، وفي ظل الأمانة شبه التامة لهيكلية الأحداث وتتابعها، أين موقع لغة شكسبير في هذا العمل، اللغة الشعرية العالية المسكونة بآفاق الحكمة وعذوبة الشعر وحميميّته؟

لا نستطيع هنا إلا أن نقر، بأن انتقال عمل من المسرح إلى السينما، يفرض مفردات جديدة، تقترب من نموذج تحويل قصيدة إلى لوحة فنية. وفي هذا المجال، فإن لوهرمان لم يترك شيئاً من الخلفية التاريخية إلا وانقض عليه تحطيماً؛ ولكنه بذكاء حاد، كان يترك لنا دائماً الحطام في زوايا المشهد، ليذكِّرنا بصورة غير مباشرة بامتداد التاريخ وتواصله.

وربما فعل ذلك تماماً مع اللغة. حيث لا يدّخر وسعاً، وهو يتلاعب بها، يقدمها كاملة كما هي، ومحرَّقة، يترك لها المجال كاملًا لتحضر ـ وخاصة في حوارات روميو وجولييت ـ وسط المشاهد المحيطة بهما عنفاً ورعباً وخوفاً من الحاضر والقادم.

ولذا كان حضور اللغة رمزياً، فبالقدر الذي يذكرنا فيه حضورها بزمن شكسبير، بقدر ما يذكرنا بأن عذوبة العاشقين وصفاءهما ورقتهما لا تنتمي بأي شكل من الأشكال إلى أجواء العنف المُصَعَّدة حولهما.

وفي هذه البراعة استكمال حقيقي للخط العام لرؤى الفيلم وآفاقه. (الفيلم العظيم، يمكن ملاحظته بوضوح، ومنذ بدايته) هذا بعض ما قيل عن فيلمه الأول، ويمكن أن نكرره هنا ونحن نتحدث عن فيلمه الثاني. ولكن ماذا عن بطلي هذا الفيلم؟

يقول المخرج باز لوهرمان: إنه حين قرر تقديم روميو وجولييت، كان يريد أن يقدم قصة شابين يشكل حبهما ثورة ضد الكره المحيط بهما.

وتضيف كلير دينس: كل المشاعر في غاية التطرف، الوقوع في الحب للمرة الأولى، والحصار

facebook.com/the.Boooks

من قِبَل الوالدين والمجتمع ايضاً.

أما المخرجة (ليس هولستردم) التي أخرجت فيلما لدي كابريو من قبل ورشح لجائزة الأوسكار، وهو (ما الذي يغيظ جلبرت جراب) فتقول: لقد كان تمثيله سهلًا جداً، ونظريتي بهذا الشأن أن له علاقة بالطفل ذي السنوات الأربع داخله. كما كان دي كابريو قد لعب دور الشاعر الفرنسي ارثر رامبو في فيلم آخر؛ وقد نشأ هذا الممثل في بيئة محاطة بالمخاطر برعاية والدته العازبة. ويقول: أثناء سيري إلى الروضة كنت أشاهد أشياء مرعبة مثل شخص يفتح معطفه ليعرض ألف حقنة... إلخ..

أما كلير دينس التي أدّت دور جولييت فقد سبق لها وأن لعبت دور أنجيلا المراهقة التي تعيش صراعات متعددة في مسلسل تلفزيوني لقي شهرة كبيرة (ما يُدعى حياتي) ولعبت كذلك أدواراً صغيرة لكنها فرضت حضورها في فيلم (نساء صغيرات) و (عودة للبيت في الأعياد) الذي أخرجته الممثلة جودي فوستر. ودور جولييت هو أول دور رئيسي تؤديه، وقد اختارها المخرج بعد أن فكر بجميع الممثلات من عمرها، وذلك بسبب حساسيتها وصدق مشاعرها.

ويصفها لوهرمان: كانت تستطيع جعلك تصدق أنها شخص يكتشف القوة المذهلة لعقار الحب لأول مرة.

صُوِّر فيلم (روميو وجولييت) في أزقة فقيرة في مكسيكو ستي، وقد واجه الممثلون وطاقم التصوير صعوبات كبيرة حتى إنجاز الفيلم.

وفي النهاية نقول: قد يرى بعض المشاهدين في هذا الفيلم انزياحاً كبيراً، عن الصورة التي رُسمت من قبلهم للعاشقين المفضَّلين، لكن أهمية هذا الإنجاز الفني تكمن في تلك القدرة والجرأة اللتين لا بد منهما ليُقدم الفنان ذاته، متحرراً من الصور الجاهزة كلها.

إن فيلماً مثل فيلم (روميو وجولييت) في نسخته هذه، لا يُوحّد الجمهور، بقدر ما يشرخ هذا الجمهور، ويثير أسئلة لا تنتهي، بعيداً عن فن كسول يدَّعي القدرة على تقديم الإجابات الكاملة.

facebook.com/the.Boooks

الفرد والتاريخ.

facebook.com/the.Boooks

مايكل كوليــنز.

آفاق السينما·· حدود التاريخ

.لا يستطيع المرء، وهو يقدم قراءة لفيلم المخرج نل جوردن (مايكل كولينز) أن يدلي بدلوه في المسافة بين حقائق التاريخ وأحداث الفيلم، فالمسألة الإيرلندية شائكة، ولم تزل السينما هي البوابة الأولى للإطلاع عليها من داخلها، إنسانيا· ولعل ما يشجع على الابتعاد، ما صادفه نل جوردن نفسه وهو مخرج الفيلم وكاتبه أيضاً، فقد نشرت صحيفة أل (صندي تايمز) مقالة للبروفسور (روي فوستر) أورد فيها قائمة بالأخطاء الفادحة التي ارتكبها جوردن، إلى الحد الذي دفع مجلة (بريمير) للقول: إن أي شخص يرغب في صناعة فيلم حول التاريخ سيصعق من القائمة التي نشرتها الجريدة·.

.على أي حال فإن المسافة بين التاريخ كتاريخ، وإعادة إنتاجه فنياً، ظلت موضع جدال على الدوام·

.وبعيداً عن تفاصيل الحقيقة ووقائعها، التي ما تلبث أن تتحول إلى أحداث درامية، يبقى السؤال: هل على السينما أن تكون حرفية إلى درجة الأمانة العلمية وهي تتناول شخصية تاريخية، وما هي محاذير تحوّل الفيلم الروائي إلى فيلم تسجيلي، حتى وهو يدّعي (الروائية)، وما موقع رؤى الفنان وخياله في إعادة بناء الماضي - الذي يكون بلا شهود أحيانا، وهل القضية هنا قائمة على السرد الإخباري للأحداث، أم تقديم روحها وجوهرها، وما الفرق بين قيام مخرج ما بتقديم عمل سينمائي حول شخصية تاريخية متخَيَّلة - تشبه مايكل كولينز - دون أن يصرح بذلك، وبين أن يقوم بما قام به جوردن حين قدم فيلمه بوضوح إلى حد إطلاق اسم الشخصية التاريخية على الفيلم ذاته؟

.ما العلاقة هنا بين السينما والتاريخ؟

.بين الأدب والتاريخ؟

.أو بين الفنان والتاريخ؟

.كل هذه القضايا يطرحها هذا الفيلم، وقد سبق وأن طرحتها قبله أفلام، مثل (غاندي، مالكوم

facebook.com/the.Boooks

إكس، صرخة الحرية ـ الذي تناول حياة المناضل الإفريقي ستيفن بيكو، لورنس العرب... وهناك فيلمان حول مانديلا، ومن ينسى الضجة التي قامت حول فيلم (إيفيتا)؟ ثم ماذا عن الأفلام التي تناولت شخصيات الفنانين والكتاب مثل ستة وعشرون يوما من حياة دستويفسكي، هنري وجون ـ هنري ميلر، فان كوخ، بيكاسو، غوغان؟ أو المسلسلات التي قدمت، وتناولت حياة فاجنر، همينغوي وغيرهم.

.بالنسبة لنا كمشاهدين غير مُطلّين تماما على تفاصيل القضية الايرلندية، يمكننا أن ننظر إلى الفيلم من زاوية الفن، أكثر مما ننظر إليه من زاوية التاريخ، فقائمة (فوستر) حول الأخطاء التاريخية الواردة في الفيلم، ربما تعني المؤرخ الذي لا يريد أن يخون الوقائع من أجل أي شيء.

.لكن المخرج نل جوردن أقدم على بناء التاريخ ثانية، بحيث يكون هذا التاريخ ملائما للتحول إلى فيلم سينمائي.

.وعلى أي حال، فإن إعادة بناء التاريخ كما يشتهي البشر، ليس الفن وحده هو الذي قام بها، فقد قام المؤرخون أنفسهم بذلك وعلماء الآثار، والسياسيون، قبل أن يصل الأمر إلى كتاب المسرح، وقبلهم كتاب الملاحم الكبرى التي أعادت بناء عشرات السنوات المكتظة بالحروب والبشر، وكثّفتهما في عدد قليل من الصفحات، قد لا يكون كافياً لكتابة تفاصيل يوم واحد أو شخصية واحدة من ذلك الزمان.

.من هنا يمكن القول: ان الكتابة والفن يقومان على الإقصاء، لأنهما الكثافة، وكل كثافة هي إعادة صياغة للواقع وشكله، من أجل الوصول إلى الجوهر. كما يمكن القول أيضا: إن كل جوهر يمثل انحيازا للحكاية الأصلية حين يرفعها من راهنيتها ومحدوديتها المحاصرتين بالمكان إلى إنسانيتهما الملائمة لروح البشر حيثما كانوا، ولو أردنا تتبع حياة (مايكل كولينز) عبر الكتب وما قد يكون تبقى من شهود، فإننا لن نصل إلى شيء دقيق أيضا، لأن هذا النمط من الشخصيات، يعاد إنتاجه حتى من قبل الشهود أنفسهم، كل كما يشتهي. ثم من قال: إن التاريخ دائما على حق؟!

facebook.com/the.Boooks

.بمعنى أننا لا نستطيع أن نسرد التاريخ - فيما يبدو - بعيداً عن رغباتنا الخاصة· ومن هنا يتحول الفن الحقيقي إلى تطهير للتاريخ في حالات كثيرة·

.لكن نل جوردن نفسه يبدو حائرا أيضا، حتى وهو يقدم فيلماً جميلا إلى هذا الحد، حائرا بين أن يُرخي العنان لما هو خاص في شخصية (مايكل كولينز) وكل خاص في الفن أكثر إغراء بالنسبة للفنان، وبين أن يكون مخلصاً للقضية العامة التي يعالجها، وهي أرضية الأحداث وفضاؤها أيضا·

.وليس جوردن، أي مخرج، فهو صاحب أعمال بارزة من بينها فيلمه (اللعبة الباكية) الذي أهّله للفوز بأوسكار أفضل سيناريو مكتوب مباشرة للسينما، وهو صاحب ذلك السيناريو· وقد كان بدأ حياته كاتبا، وهو من مواليد مدينة دبلن، وخريج جامعتها - تخصص آداب وتاريخ، ومن أعماله القصصية مجموعته (ليلة في تونس) ورواية (الماضي)، وقد دخل عالم السينما بعد النجاح الذي حققه ككاتب، فعمل مستشار سيناريو في البداية، ثم انتقل إلى عالم الإخراج، ولم يكن فيلم (اللعبة الباكية) بالنسبة إليه أكثر من فيلم أُنتج ليوزع على محطات التلفزيون، إلّا أن النجاح الباهر الذي حققه الفيلم، أهلّه لأن يُرشح لنيل ست جوائز أوسكار، وبه أصبح جوردن معروفا كواحد من أهم العارفين بأسرار السينما الحديثة، ومن أفلامه (رفقة الذئاب) المستوحى من القصة الشهيرة (ليلى والذئب) وعن إحدى قصصه القصيرة أَعدَّ سيناريو فيلمه (المعجزة) وله أيضاً (موناليزا) وغيرها من الأفلام·

.يتحرك فيلم (مايكل كولينز) في اتجاهين متوازيين ومتقاطعين في آن، حكاية الثائر الذي يجد نفسه بين فكي كماشة، وهو يساق رغما عنه إلى مواجهة العنف الرسمي بعنف لا يقل قوة عنه، ثم حشره أخيرا في زاوية من قبل رفاقه أنفسهم، حين يضطرونه للكشف عن شخصيته - التي كانت مجهولة من قبل السلطات البريطانية طوال فترة الثورة - للقيام بدور المفاوض الأول، من أجل نيل الاستقلال، ليصل فيما بعد إلى اتفاقية لم تمنح وطنه سوى استقلال منقوص هو (أفضل ما يمكن الحصول عليه، في ظل معادلة القوى)، ثم محاولة رفاقه أنفسهم الثورة عليه، بحيث حولوه من بطل للثورة إلى بائع للوطن، هو الذي رفض أصلا محاولات زجّه

facebook.com/the.Boooks

في دهاليز السياسة، ومن هذه النقطة بالذات يبدأ العد التنازلي باتجاه تصفيته، وطنيا أولا، ثم جسديا ثانيا.

.تبدو تراجيدية شخصية (مايكل كولينز ـ يقوم بالدور الممثل ليام نيسون) هنا كما قدمها نل جوردن، في تحولها تدريجيا إلى ضحية على أيدي (الرفاق)، تجسيداً لمقولة الثورات التي تأكل أبناءها.

.ولكي يعمق هذه التراجيدية، يلجأ جوردن إلى الحكاية الموازية ـ الحكاية الخاصة، أو الجانب الآخر من إنسانية (كولينز) والمتمثل في حكاية الحب الحائر لفتاة يحبها أعز رفاقه وأصدقائه أيضا، وذلك الصراع النبيل بينهما، وفي داخل الفتاة نفسها (كيتي كرينان ـ تلعب الدور جوليا روبرتس). لينتهي الأمر بانشقاق الصديقين، بعد أن اكتشفت الفتاة بأنها تحب كولينز. وفي انشقاق الصديقين، وانتماء كل واحد منهما إلى الجناح المعارض في الثورة، تُطلُّ ظلال الحكاية الخاصة، وما آلت إليه من جراح عميقة، حاول الاثنان التستر عليها على المستوى الشخصي كصديقين، لكن، كان لا بد أن تنفجر في مكان آخر، ولم يكن هناك ما هو ملائم بهشاشته أكثر من مصير الثورة.

.وحين تنتهي الحكاية بمقتل الصديق بعد مطاردته من قبل رجال كولينز، يصرخ الأخير وهو يحتضن جثة رفيقه وصديق عمره وذراعه الأيمن تلوح متوعدة في وجه الجندي الذي قتله: لماذا قتلته؟ أيها الغبي إنه منّا.

.وبمقتل (هاري بولند ـ يقوم بالدور الممثل إيدان كوين) يكون ثمة شيء قد بدأ يجد مطالع نهاياته في حياة كولينز، حتى ونحن نرى ترتيبات الزواج، وما تشير إليه من حياة قادمة جميلة.

.لقد وضعت المأساة قدمها على عتبة المستقبل برمته. وكل ما نراه فيما بعد هو مقدمات الوداع النهائي لفترة زمنية صاخبة مليئة بالآمال والأحلام التي لم تجد أخيرا الأرض التي تقيم عليها.

.وبعيداً عن أي قراءة قسرية لخطيِّ الفيلم: العام والخاص، فإن ثمة ترميزاً للحكاية الايرلندية

facebook.com/the.Boooks

برمتها، فالعروس ـ ارتدت فستانها الأبيض، لكنها لم تصل ليلة العرس بسبب مقتل كولينز في اللحظة الأخيرة، وايرلندا ـ رغم مظاهر الاحتفالات ـ لم تصل إلى شيء لأن استقلالها المجزوء جاء أقل من حقها في الاستقلال، وهو يحمل من الدماء والمعارك بين رفاق الدرب أنفسهم ما يفتح الدرب واسعا للأحزان.

.أما على المستوى الفني، فإن باستطاعة المشاهد أن يلمس بوضوح ذلك الجمال الذي يصل إلى حدود البذخ، وتلك الفخامة التي صُوِّر بها المكان، حتى لكأن المخرج كان يسعى إلى تقديم المكان بصورة تليق بعظمة أرواح ساكنيه؛ فقلّما يستطيع مخرج تصعيد المدينة التي تدور فيها أحداث فيلمه إلى درجة الأسطورة، لأننا تعودنا رؤية هذه النوعية الراقية، في أفلام كبرى تدور أحداثها في الصحاري، أو في الغابات، أو حتى في الفضاء، بمعنى: في الأماكن البكر التي يفيض سحرها ببساطة وعمق آسرين.

.إن كل لقطة، تبدو أكثر اتساعا مما تعودنا، كما أن الزمن أيضا صوِّر بطريقة تجعل المرء يتساءل، كيف استطاع زمن الفيلم استيعاب كل تلك الأحداث.

.يحس المشاهد أن الكاميرا تركض طوال الوقت، لكنه لن يسمع لهاثها، وتفتنه تلك الزرقة العميقة في الفيلم، كما لو أن جوردن فنان تشكيلي عمل على تركيب لون خاص به في سلسلة من اللوحات العملاقة. ويضاف إلى هذا استخداماته للضوء الخاطف، وسط سخونة الأحداث، التي رفعت الفيلم على المستوى الدرامي والفني كثيراً.

.إنه فيلم جميل، وحكاية أخرى من حكايات المنتصرين المهزومين، التي تتجاوز في معناها أبطال الفيلم أنفسهم، لتصل إلى الطرف الآخر في المعادلة ـ البريطانيين الذين لم يستطيعوا كسب الحرب رغم كل انتصاراتهم.

facebook.com/the.Boooks

إيفـــيتا.

أو سرقة الجمال!!

.لا شك أن المخرج البريطاني ألن باركر، كان يقامر إلى درجة المخاطرة وهو يقرر إسناد دور (إيفيتا) إلى الممثلة الفاشلة تماماً والمغنية الناجحة ـ شئنا ذلك أم أبينا ـ ونعني مادونا· فتاريخ باركر كمخرج حافل بالنجاح وخاصة في أفلامه بيردي، الجدار، الشهرة وحريق المسيسبي، وإلى ذلك أفلامه الأخرى الأقل نجاحاً: القلب الملائكي، تعال وانظر الجنة، اقتل القمر، وفيلمه الذي أوقعه في خانة العنصرية السوداء ونعني (إكسبرس منتصف الليل)، حيث لم يترك شتيمة إلا وأنزلها على رأس الأتراك كأمة مسلمة في هذا الفيلم، إلا انه اعتذر فيما بعد عن الفيلم وما تضمنه من إساءات، وظهرت صورته فيما بعد مخرجاً إنسانياً جريئا وعميقا يتقصّى شوق الإنسان الدائم للحرية، ويدافع عنه بصلابة أمام سطوة التشيؤ وقساوة الحضارة الحديثة على مستويي التفرقة العنصرية، وسيادة الآلات·.

.كل فيلم لباركر يعتبر حدثاً مهماً في تاريخ السينما، ولو لم يقدم غير بيردي والجدار لكفاه ذلك مجداً·

.فيلمه (إيفيتا) شغل الناس في كل مكان على هذا الكوكب، وهنا نعود إلى مقامرة باركر، فهو حين اختار مادونا لتقوم بالدور اختار نجمةً خلافيّة، يزيد الاختلاف حولها من حجم الإثارة، لأن من يرفضونها يرفضونها بلا حدود ومن يحبونها يعتبرونها نموذجهم الأعلى· وهنا تتحقق لباركر نجومية نادرة، كفيلة بأن تلفت الانتباه للفيلم، ليس فقط عند عرضه، بل أثناء تصويره، وهذا ما حدث فعلا، حيث اندفعت المظاهرات ضد النجمة بكراهية شديدة· ولهوليوود حساباتها في مسألة كهذه، تُصيب في أغلب الأحيان·

.أما الأمر الأخطر فإن تاريخ مادونا حافل بكل أنواع الفشل السينمائي، الذي أهلها لأن تنال جائزة أسوأ ممثلة ذات يوم· لكن هذه الجائزة التي يمكن أن تقصم ظهر الكثيرين، لم تقصم ظهرها، لا لشيء إلا لأن نجاحاتها الغنائية كانت دائماً بلا حدود، ويسجل لها هنا إصرارها العجيب على أن تنجح كممثلة رغم ذلك كله·

facebook.com/the.Boooks

.إلى مَن يعود هذا النجاح الآن؟ المسألة معقدة بالتأكيد·

.فهناك مخرج ناجح، وله تجربة فذة مع الأفلام الغنائية وخاصة (الجدار) الذي أسسه على أغنيات فرقة (بنك فلويد)، وهناك حكاية كبيرة عن شخصية حقيقية كبيرة هي (إيفا بيرون) التي حولتها محبة البشر في الأرجنتين إلى قديسة وأكثر· وهناك إنتاج ضخم لم يتوان لحظة عن تقديم كل شيء كي ينجح الفيلم، بدءا من الرحيل إلى أرض (إيفيتا) والتصوير فيها، ومرورا بالبذخ الموسيقي الأوبرالي الساحر الذي يفيض عن شريط الفيلم، ثم الجموع الهائلة من البشر التي شاركت في المشاهد الكبرى، حيث تقول (ماودنا) نفسها في حوار معها حول مشهد ظهورها في شرفة قصر (كازا روزادا) أمام عشرة آلاف من (الكومبارس): كان لدي انطباع بأنني أحلم·· الناس كانوا يقولون لنا من المستحيل تصوير هذا المشهد، لقد كنتُ في المكان الذي كانت تقف فيه (إيفيتا) وتحيي الجماهير أمام آلاف الأشخاص، وبالضبط قبل 50 عاماً· كان ذلك المشهد يمارس سحراً وتوازناً وشاعرية في تلك اللحظة المتفردة، فقد تولّدَ لديَّ انطباع بأنني كنت تلك المرأة!!.

.ولقد بدت مادونا في الفيلم شخصية أخرى تماما عن تلك التي كانتها قبله، وليس ذلك على مستوى التمثيل فقط، بل يبدو أن لمسة (إيفا بايرون) قد أحدثت تغييراً حقيقياً في شخصيتها الإنسانية، إنها المرة الأولى التي تحس فيها بأنها امرأة (فوق أرضية)، فالمرور عبر شخصية تاريخية كبيرة مسألة غير سهلة بالنسبة للممثل، حيث يفيض التقمص عن مواعيد التصوير إلى ما بعدها ويستمر أحيانا، ويكفي أن نتذكر هنا أن من أدى دور همينغوي في المسلسل التلفزيوني الشهير، ظل لسنوات غير قادر على الخروج من همينغوي·

.في حالة مادونا، يبدو الأمر نوعاً من التطهير أيضاً، فقد كانت صورتها معاكسة تماما لشخصية مثل شخصية إيفيتا· بل إن هذه الشخصية كانت حبل خلاص حقيقي؛ ولهذا، نفهم ردود الفعل القوية التي واجه بها الجمهور فكرة إسناد الدور إلى مادونا، ونفهم ذلك الهجوم المدمر على الصالات التي عرضت الفيلم فيما بعد في الأرجنتين· وما كان ذلك ليحدث، لو أن ممثلة مثل ميريل ستريب، أو سوزان ساراندون، أو جيسكا لانغ قامت بالدور·

facebook.com/the.Boooks

.المسافة الشاسعة بين شخصيتين متناقضتين كانت هي الأساس، وهذا هو التحدي الحقيقي الأخير لمادونا كممثلة، لو أخفقت فيه، فان من الصعب أن تنجح بعده، خاصة وأن ألن باركر هو الذي يقف خلف الكاميرا.

.بعد هذه المقدمة الطويلة، يجيء السؤال الذي لا بد منه:

.هل حقق الفيلم على المستوى الفني النجاح المطلوب؟

.إلى حد كبير قدم ألن باركر واحداً من أفلامه الناجحة، ولكنه ليس من أكبرها، وإذا ما قورن بذلك العمق والغنى الفني في فيلمه الموسيقي الآخر (الجدار) فإن (إيفيتا) يبدو فيلماً عادياً، لم ينج حتى من تأثير الجدار: المارشات العسكرية، الغناء في الشرفة أمام الجموع، مشاهد تحطيم السيارات وقمع المتظاهرين. تبدو هذه المشاهد جزءا مستمراً لمشاهد الجدار، ونظن أن ليس من السهولة أن يستل باركر نفسه تماما من عمله الساحر القديم، حين يُقدِم على إخراج فيلم موسيقي. لكن الفرق الكبير يتمثل في مستوى الأغنيات وعمقها أيضا، ففي الجدار أغنيات كبيرة لا تنسى، أبدعتها فرقة (بنك فلويد) على مستوى الكلمات وعلى مستوى الموسيقى والتوزيع الموسيقي.

.وفي حين تبدو أغنيات (الجدار) كبيرة حتى دون فيلم، تبدو أغنيات (إيفيتا) فقيرة في معظمها، ويلزمها فيلم تلعب فيه الكاميرا دورا كبيرا لسد الفراغات الموجودة في الأغنيات التي لم تكن أكثر من شرح أو تعليق على الحدث ووصف خارجي له في معظم الأحيان، وذلك بسبب طبيعة الكلمات وذهنية مفرداتها أحيانا بل والمباشرة الشديدة فيها.

.الممثل أنطونيو بانديراس قام بدور الراوي في الفيلم، ولعل الجميل والجريء هنا، أن الراوي يروي الحكاية من خلال الأغنية، وهكذا نرى باركر يتنقل به من الأجواء المعتمة الفقيرة لإحدى الحانات، إلى الشارع حيث الجنازة تمر، إلى القصر وحفلاته، إلى قاعة السينما وهو يتابع مشاهد من رحلتها إلى أوروبا.

.لكن الملاحظ، أن بانديراس، الذي أدى أدواراً عنيفة لافتة في أفلام هوليوود الحديثة، كان غائبا عن الكتابات والتعليقات التي تدور حول الفيلم، وكأنه نوع من (تحصيل حاصل) حيث لم

facebook.com/the.Boooks

تترك (مادونا) لغيرها مكانا تحت الأضواء، وكان الانشغال بها كبيراً إلى درجة لم يبقَ هناك مكان لسواها، رغم أن فترة ظهور بانديراس في الفيلم تكاد تكون موازية لفترة ظهورها.

.إلّا المسألة برمتها تكمن في المعنى الأزلي المتمثل في ذلك الفرق بين صورة البطل وصورة سارد الحكاية.

.ومادونا كانت (إيفا) هنا، في حين أن بانديراس لم يكن شيئاً له معنى، فكل ما يقوله مقدمة لظهورها الذي هو الأساس، وكل ما يبدعه تمهيد لذلك الظهور، لكي تأخذ مكانها الذي يليق بها كقديسة؛ وقد فعل باركر الكثير، كي يرسم الصورة بأقصى ما يستطيع من إبداع:

.النجوم تتلألأ في عينيك

.رغم أنك قد جئت من الأزقة المظلمة

.أو

.ياله من موت محزن

.يتمناه الجميع

.إن قصة النجاح والصعود من أسفل السلَّم الاجتماعي والإنساني، مسألة أثيرة على قلوب سكان هذا الكوكب، حيث يعيش معظمهم تحت السلَّم، ولذلك، فان الأفلام التي تناولت شخصيات من هذا النوع حققت نجاحات كبيرة حتى وإن لم تكن تملك العبقرية الفنية دائماً. ومن ينسى فيلم (ابنة عامل المنجم) مثلًا. وشخصية (إيفا) هي من ذلك النمط:

.لم تمتلك أية ميزة تخولها أن تنجح

.لا مال إطلاقاً ولا من يدعمها

.وما كان لها أن تعيش لتبلغ الخامسة عشرة.

.هذه هي صورتها، بحقيبتها الفقيرة، في محطة القطارات وهي تودع بلدتها الصغيرة راحلة إلى بيونس آيرس، وجموع البسطاء من معارفها تودعها وتحذرها من قسوة المدينة.

.ويعزز ذلك المشهد موتُ أبيها صغيرة، حيث تُمنع من مشاهدته، فتندفع لتشق باب الكنيسة، تضع وردة على صدره، وتطبع قبلة على جبينه قبل أن ينقضوا عليها كما لو أنها تدنسه.

facebook.com/the.Boooks

.إن التقطيع السينمائي الجميل الذي يتيح لنا أن ننتقل بين زمنين محاطين بجنازتين له وقع خاص، حزين وكئيب ومؤثر· فهي تودع جنازة الأب التي تجرها الخيول عبر الغبار، ثم توصلنا الكاميرا في أقل من لحظة إلى جنازتها هي·

.تبدو (إيفا) الصغيرة في جنازة إيفا الكبيرة هنا، واحدة من أولئك المشيعين، وقد عمّق ذلك صوتها الذي يجيء مؤثراً في أغنية تغنيها، وهي تشارك في جنازة نفسها:

.لا تبك من أجلي أيها الشعب

.لأني مجرد إنسانة بسيطة

.وأن تأتي الأغنية بصوتها، فان ذلك يعني أنها لم تمت، أنها لا تموت، وكان المعنى سينقلب تماما لو أن الأغنية غناها الراوي الذي ترك له باركر أن يغني أغنية غاضبة ملؤها الحب والسخط:

.لقد خذلتِ شعبك يا إيفيتا

.كان يفترض بأنك خالدة

.هذا ما طلبه شعبك، ولم يكن بالمطلب الكبير·

.ومع ذلك لم تحققي الطلب!!

.ثم يحمل حجراً ويكسر صورتها في مشهد نقيض لمشهد أولئك الذين حطموا ومزقوا ملصقات الفيلم بعد عرضه في الأرجنتين· فلم يحطموا إلا صورة مادونا التي لا يمكن أن تكون من وجهة نظرهم (إيفا)، فوجه مادونا لم يُغيِّب ملامح القديسة المحفورة في ذاكرة شعبها· لذا كان اندفاعهم نحو الصالات بهذا الهياج انتصاراً لصورة رسموها في قلوبهم وأحبوها، وجاءت (ممثلة) لكي تسرقها·

.ولكن سؤالًا آخر يطل: هل كان يمكن تقديم صورة إيفا أفضل لو لم يكن الفيلم من النوع الغنائي·

.نظن أن الجواب نعم إلى حد بعيد، فشخصية إيفا شخصية درامية مركبة وفي حياتها انعطافات كبرى، ويمكن أن يستوعبها فيلم من نوع آخر ينتمي إلى سلسلة أفلام: غاندي،

facebook.com/the.Boooks

صرخة الحرية، فرانسيس فارمر وغيرها.

.ولو كان الفيلم من النوع الثاني، لما كان لمادونا مكان فيه أبداً، إلا أنها وهي تؤدي دورها هذا استطاعت أن تحقق لنفسها إنجازاً كبيراً، أهلَّها أن تنتقل إلى دور آخر ينتظرها، في الاتجاه نفسه، حيث قيل أنها ستؤدي دور (تينا مودوتي) المصورة والممثلة الإيطالية التي اشتهرت بنشاطها السياسي في المكسيك خلال الثلاثينيات (يبدو أن هذا المشروع لن يرى النور، حيث لم نعد نسمع به).

.وبعد،

.في حوار مع المخرج العالمي بيرتولوتشي حول فيلمه (سرقة الجمال) يقول: مفهوم السرقة هنا عام، الفنان الذي يرسم صورة شخصية أو منظراً طبيعياً يسرق جمال الوجه أو جمال الطبيعة. الفتاة التي تأتي إلى نيويورك، تأتي كفتاة وتغادر كامرأة، وعليه، ثمة شيء سُرق منها.

.تبدو جملة بيرتولوتشي مدخلًا لتفهم كثير من الآراء التي عارضت ورفضت أن يسند الدور أصلًا (لمادونا)، ففي المغزى العميق لقيامها بالدور ثمة سرقة جمالٍ من نوع ما.

facebook.com/the.Boooks

الشعب ضد لاري فلنت.

البطــولة المضــادة

.لا تختلف نهاية لاري فلنت في الفيلم الذي حمل اسمه (الشعب ضد لاري فلنت) عن النهاية التي آل إليها الفيلم نفسه بعد وصوله إلى لائحة الأفلام التي تنافست بقوة، للفوز بإحدى الجوائز الكبيرة·.

.ينتهي لاري فلنت في الفيلم إلى نصر جريح، يربح القضية التي (ناضل) من أجلها طويلًا، ولكنه يغدو بلا قدمين، مشلولًا على كرسي متحرك يدور حول نفسه· وكذلك الفيلم الذي اخترق بجرأة حشود الأفلام المتنافسة على الأوسكار، معززاً بفوز كبير كان قد حققه (جائزة الدّب الذهبي) لمهرجان برلين السينمائي وليصل بالتالي إلى أقرب مسافة من خط النهاية، دون أن يستطيع الفوز بجائزة الإخراج أو جائزة التمثيل·

.(يعتبر فيلم (الشعب ضد لاري فلنت) الجريء، الذي يروي قصة مؤسس إحدى أولى المجلات الإباحية في الولايات المتحدة الأمريكية الخاسر الأكبر في حفلة الأوسكار) تلك العبارة مقتطفة من تقرير لوكالة الأنباء الفرنسية، وفيها الكثير من الدقة، والكثير من العزاء أيضا،، فليس ثمة سوى فرصة واحدة للفيلم وصانعيه في حفل الاحتفالات ذاك، والفيلم الذي يخرج منها، يخرج إلى الأبد·

.لكن الذي لا شك فيه أن فيلم (الشعب ضد لاري فلنت) فيلم من نوع آخر، فيلم مغامر إن كان بموضوعه، أو بنمطية الشخصية الرئيسة فيه، أو برؤى مخرجه الكبير ميلوش فورمان، صاحب التحف السينمائية الكبيرة: طيران فوق عش الوقواق، أماديوس، هير، وغيرها من الأفلام، سواء تلك التي أخرجها في بلدة تشيكوسلوفاكيا قبل أن يتركها راحلًا إلى أمريكا ومنها أفلام: (بيتر وبافلا)، (غراميات شقراء) و (النار··النار، إلحقونا يا رجال المطافئ) التي أخرجها بين عام 1963 وعام 1967، وما تلاها من أفلام أمريكية: (الهروب) عام 1971، ثم إنجازه الكبير المأخوذ عن رواية كين كيسي ونعني (طيران فوق عش الوقواق) الذي فاز عنه بأوسكار أفضل مخرج عام 1975، وجائزة أفضل فيلم، أفضل سيناريو أفضل ممثلة وأفضل

facebook.com/the.Boooks

ممثل، محققا حسب قول الناقد السينمائي المصري سمير فريد ما لم يحققه أي فيلم آخر في مسابقات الأوسكار منذ عام 1934· وفي عام 1984 عاد ليحقق عمله الباهر (أماديوس)، وليفوز بالتالي بأوسكار أفضل مخرج للمرة الثانية، كما يفوز الفيلم بجوائز: أفضل فيلم، ممثل، سيناريو، ديكور، أزياء، ماكياج، صوت·

.وكما أشرنا في البداية يبدو فيلم (الشعب ضد لاري فلنت) فيلماً جريئاً وصادماً إلى درجة كبيرة، حيث لم يَسلم ميلوش فورمان من انتقادات عنيفة وجِّهتْ إليه لإقدامه على إخراج فيلم عن شخصية سلبية، بل ومدانة من فئات كبيرة ـ حتى ـ في المجتمع الأمريكي، ولا يختلف الهجوم الذي تعرَّض له فورمان عن ذاك الهجوم الذي لا يتوقف لحظة طوال الفيلم على لاري فلنت نفسه، من قبل المجتمع والادعاء العام الأمريكي· بل إن ما يتعرض له لاري يفوق ما تعرض له فورمان، حيث يدفع الأول الثمن غالياً بعد تعرضه لمحاولة اغتيال أمام المحكمة، إذ تطلق عليه النار وعلى محاميه الشاب، مما يؤدي إلى شلل لاري فلنت وتحوّله بالتالي إلى شخص مقعد فاقد لرجولته· وهذه مفارقة أخرى، فلاري فلنت الذي يقوم أساسُ عمله على بيع المتع وتوفيرها (للرجولة)، يجد نفسه في نهاية الأمر محروماً من كل ما بين يديه·

.يبدو مصير لاري هنا تراجيديا على نحو بالغ، فحين يسأله أحد الصحفيين في المشهد ما قبل الأخير: هل أنت نادم على شيء؟· يجيب نعم على شيء واحد فقط·

.لا يدفعه ميلوش فورمان للاعتراف بذلك الشيء قولًا، ولكنه يترك الكاميرا تقودنا إلى ما يرمي إليه فلنت، الذي يجلس في مقعده المتحرك ويراقب شريط فيديو لصديقته التي أصبحت فيما بعد زوجته، وهي تقول له إنها لن تعيش لتصبح عجوزا قبيحة، وانه هو الذي سيعيش ليصل إلى هذه المرحلة·

.وإذا كانت أحداث الفيلم تبدأ عام 1952 في كنتاكي، حيث يكرس فورمان المشهد الأول للواقع القاسي الذي يعيش فيه لاري مع أخيه جيمي، إلا أنه ما يلبث أن يقفز عشرين عاماً كاملة ليرينا الأخوين وقد افتتحا مرقصا ليلياً باسم (هاسلر)، والبدايات المتعثرة للمجلة الإباحية التي أصدرها لاري، والعقبات التي تعترض طريقها، وتوشك أن تصل به إلى درجة

facebook.com/the.Boooks

الإفلاس· لكن حظه يتغير في اللحظة الحرجة، حين يتصل به مصور ويعرض عليه صوراً فاضحة لجاكلين أونسيس، مما يدفع بالمجلة إلى المقدمة، ولتحقق بالتالي، مبيعا يصل إلى مليوني نسخة، مما يحوِّله إلى مليونير بين ليلة وضحاها·

.حتى هذه اللحظات، ليس ثمة ما هو مثير في حكاية لاري فلنت، فهي تشبه عشرات الحكايات التي شاهدناها في الأفلام، تلك التي تتحدث عن أناس يعملون في مجالات غير شريفة، أو ينغمسون في أعمال الجريمة المنظمة، أو الذين يقومون بالمتاجرة باللحم البشري، أو المخدرات وسوى ذلك من أمور·

.لكن المختلفَ في (الشعب ضد لاري فلنت) أن لاري يبدو مؤمناً بأن له الحق الكامل في إصدار المجلة التي يريد، لأنه يؤمن أيضا بحق أي إنسان في أن يشتريها أو يلقيها في سلة المهملات·

.ومع تقدم الفيلم، واحتدام الصراع حول هذه النقطة بالذات، يتكشف لنا أن لاري فلنت بطل من نوع آخر، بطل مضاد لكل الأمور التي يتفق عليها المجتمع، بل انه وفي موجة دفاعه الحار عن نفسه، يبدو وكأنه يريد أن يلقن المجتمع درساً، حين يستعير قول الروائي جورج أورويل صاحب (مزرعة الحيوان) ورواية (1984): الحرية تعني إطلاع الناس على ما لا يريدون سماعه·

.يبدو لاري فلنت مصلحاً تنويرياً بامتياز، ومع تقدم الأحداث يبدأ المشاهد بنسيان المعيار الأخلاقي، أو اللا أخلاقي للفيلم!!، ولا يبقى سوى ذلك الإصرار الذي يبديه شخص مُقعد، تحمَّل كل ما مرَّ به بصلابة نادرة: دخول السجن، الحبس في مصحة للأمراض العقلية، الشلل، فقدان الرجولة، الوصول إلى حافة الجنون· ومن أجل هدف واحد: لماذا عليَّ أن أدخل السجن؟ لكي أحمي حريتكم·

.تصبح الحرية هنا جزءاً واحداً لا يتجزأ، ويغدو المساس، أو الانتقاص من حرية أي فرد هدماً للمعنى الشامل الذي يقوم عليه معناها· ويتحول لاري فلنت إلى سجين رأي بشكل أو بآخر، ولذلك فإن المحامي الشاب حين يتصدى للدفاع عنه يقول له: أنا لا أوافق على ما تقوم به،

facebook.com/the.Boooks

ولكنني متخصص في الحقوق المدنية، والقضية ـ هنا ـ أكبر منك وأكبر من مجلتك· ويعود المحامي ليؤكد ذلك في مرافعته أمام المحكمة وهو يدافع عنه: أنا لا أحاول إقناعكم بما يقوم به لاري فلنت، لأنه لا يعجبني، ولكن ما يعجبني هو أنني أعيش في بلد، يمكنني فيه أن التقط مجلة (هاسلر) أو القيها في سلة المهملات، إذا كان هذا هو مكانها الحقيقي، يعجبني أن أملك حق شرائها أو عدم شرائها، إن الحرية التي نعيشها بين أيديكم، فإذا بدأنا بإقامة حواجز بيننا وبين ما يعتقده البعض غير لائق، فإننا سنفيق يوماً ما لنرى الحواجز في كل مكان، وهذه ليست حرية)·

.ربما يتجسد خطاب الفيلم في قول المحامي، أو خطبته· وهكذا، يمكن أن نلمس أي خيط رفيع، ذاك الذي تسير عليه الأحداث ويسير عليه المعنى العميق لشخصية مختلفة، خلافية، مثل لاري فلنت·

.وبالقدر الذي يمكن أن نقرأ فيه العنوان كما هو (الشعب ضد لاري فلنت) يمكن أن نعكسه ليصبح (لاري فلنت ضد الشعب)، فثمة إصرار يصل إلى درجة، لا يعود الموت فيها مهما، يؤهل هذه الشخصية المتهمة، لأن تقف وحدها تقريباً في ساحة المعركة، لا لشيء إلا لكي يكون لكل فرد حقه في أن يفكر كما يشاء، ما دامت البقية تملك الحق الكامل في أن تأخذ بفكرته أو تتجاوزها كما لو أنها غير موجودة·

.لكن فورمان كمخرج، وهو يقدم هذه الشخصية غير العادية، لا ينسى أن يمتحنها في مواقف كثيرة، فإذا بها على درجة عالية من الأخلاقية، بعكس المجتمع والادعاء العام، الذي يطالبه بأن يكون واشياً وخائناً، من خلال الضغط عليه للاعتراف بمصدر شريط فيديو يبين تورط رجال من (الإف· بي· آي) بصفقة مخدرات· لكنه يرفض، ويدفع الغرامة، بحيث يبدو لاري فلنت هنا المحافظ الوحيد على قدسية سرية المعلومات من خلال عدم اعترافه باسم الشخص الذي زوده بها·

.كما أن لمحات إنسانية عميقة وحميمة، تطل من ثنايا هذه الشخصية، وربما تكون علاقته بزوجته المحطمة، التي أدمنت المخدرات بعد إلقائه في السجن، عنصراً أساساً في كشف

facebook.com/the.Boooks

جوانب رقيقة، بل وبالغة الرقة في شخصية فلنت، فالجولة التي يأخذها بها على كرسيه المتحرك داخل الغرفة وهي منهارة تماما، محتشدة بانفعالات ولمسات دافئة، خاصة وأن المشهد يتحول فيما بعد إلى لحظة وداع، فبعده تدخل الحمام وتنتحر.

.لقد أحب (فلنت) (جين) صبية صغيرة حين كان ينقصها يوم واحد لتبلغ الثامنة عشرة من عمرها، واستمر هذا الحب قوياً بعد زواجه منها، وبعد إدمانها الذي أدى إلى تحطيمها وصولًا إلى إصابتها بمرض الإيدز.

.كما أن مشهد عودته إلى إدارة المجلة مشهد مؤثر، فبعد أن كانوا يرفضون حتى مصافحتها بسبب إصابتها بالإيدز، يجبرهم على مصافحتها، فتمتد أيديهم، وهو بذلك يحاكم مجتمعاً مستعداً للقيام بأي شيء من أجل مصالحه الشخصية التي من بينها الخوف من فقدان الوظيفة.

.يطرح فيلم (الشعب ضد لاري فلنت) قضية في غاية الخطورة والعمق، فكأن الأمر على النحو التالي: ليست المسألة: هل هناك قضية شريفة أم غير شريفة، المسألة: هل نؤمن بما نقوم به أم لا.

.ولذا فإن لاري فلنت لا تساعده قضيته أو تتوجه بطلًا، بل إن ما يتوّجه بطلًا هو إصراره المذهل على الدفاع عن قضيته تلك، فكأن الأبطال لا يولدون من نبل قضاياهم أو عكس ذلك، بل يولدون من ذلك التصميم النادر على أن تفوز هذه القضايا!!.

.إنها مقولة خطيرة إذن، إذا ما أُخذت في مُطلَقِها، لكنها في حالة لاري فلنت لا تصل إلى ذلك المطلق المحفوف بالمخاطر، خاصة وأن القضية برمتها قائمة على حرية القبول بما يقوم به، وحرية إهمال بل وازدراء ما يقوم به، وفي كلا الحالتين: الآخر يملك خياره الذي يريد.

.ولكن، يبقى خروج هذا الفيلم من الاحتفال بلا أي جائزة، شيئاً محزناً، لكن الخاسر الأكبر ربما يكون هذه المرة ليس فورمان، وقد أوشك أن يفوز بالأوسكار الثالثة، إنما الممثل وودي هارلسون الذي أدى دور لاري فلنت بقدرة لافتة، وقد كنا رأيناه قبل هذا الفيلم، في فيلم لا يُنسى هو (قتلة بالفطرة) الذي أحدث أثراً كبيراً على المستوى الفني والإنساني حيثما عرض،

facebook.com/the.Boooks

وقد يكون هارلسون مديناً إلى درجة كبيرة للمخرج اللامع أوليفر ستون الذي قدمه في ذلك الفيلم، والذي يقف أيضا وراء فيلم (الشعب ضد لاري فلنت) كواحد من منتجيه.

.لا نستطيع هنا أن نقلل من أهمية الفوز بالأوسكار، فهي أكبر جوائز السينما، وحلم صناعها وفنانيها، وهي نقطة بارزة في حياة الفنان الذي يفوز بها، سواء أحصل عليها في بداية حياته، بما يعنيه ذلك من فتح الأبواب واسعة له لكي يتقدم أكثر ويعلو، أم حصل عليها في أواخر حياته الفنية، وما يعنيه ذلك من تكريم واحتفاء بمشواره الطويل.

.صحيح أننا لا نستطيع أن نضع هذه الجائزة خارج مسيرة وموقع الفيلم سينمائيا (رغم أن لها معاييرها التي لا تكون فنية دائما)، لكنها لا تسلب فيلما لم يحصل عليها قيمته، وتاريخ السينما مليء بالشواهد.

facebook.com/the.Boooks

الفرد في سوق الكوابيس.

facebook.com/the.Boooks

الوقت الحاسم.

صناعة الضحايا على طريقة كافكا

.لا نستطيع هنا إلا أن نعيد قول ميلان كونديرا (الرواية اليوم تمتحن الشَّرك الذي استحال العالم إليه.. ثمة شيء قد حدث عندما وصل كافكا.. لقد تم وعي العالم على أنه الشَّرَك).

.لكن ما يقوله كونديرا عن أثر كافكا في عالم الرواية، هو جانب واحد من آثار كافكا، حيث بإمكان المرء أن يرى بصماته بوضوح أيضا على الفن السينمائي بصورة تؤكد أن كافكا لم يزل يلعب أكثر من دور في هذا العالم. وإذا ما تجاوزنا تحفة أورسن ويلز (المحاكمة) المأخوذة عن رواية لكافكا، الرواية الأشهر والأبعد أثراً، نتذكر فيلم (مبدأ الدومينو) الذي يدور فيه حوار مباشر حول كافكا، نتذكر فيلم (بعد ساعات) لمارتن سكورسيزي أيضا، حيث أجواء كافكا ماثلة في ليلة الرعب التي يعيشها بطل الفيلم الشاب، وقد أثَّر هذا الفيلم بدوره في أفلام عربية من بينها (البحث عن سيد مرزوق) ولعل فيلم فاتن حمامة (أرض الأحلام) ليس بعيدا عن الإطار نفسه الذي يدور فيه فيلم سكورسيزي أيضاً. لكن، ودون مقدمات طويلة يمكن اعتبار الفيلم الجديد للمخرج جون بادهام ابناً شرعياً لكافكا، لأن مقولة الشَّرك، أو المصيدة، تنطبق تماماً وتُطبَّقُ في فيلم (الوقت الحاسم) مع ميزة باهرة تحسب للمخرج أنه قدم فيلماً مدته 09 دقيقة وزمنه الحقيقي وأحداثه تدور كلها في 09 دقيقة أيضاً! وهذا ما يحسب للفيلم ولمخرجه الذي قدم عدداً من الأفلام الناجحة، ومن ينسى (حمّى ليلة السبت) لجون ترافولتا الذي شغل العالم كله في نهاية السبعينات بغض النظر عن قيمته الفنية، ثم أفلامه: ملوك الدراجات، عصفور على السلك، الرعد الأزرق، الطريق الصعب، وألعاب الحرب، وغيرها من الأفلام.

.يأتي بادهام هنا معززاً بخبرة طويلة متنوعة بين أفلام راقصة وأخرى بوليسية، وأخرى خفيفة وأخرى مُركبة، حتى أن إنساناً يعرف أنه قدم (حمّى ليلة السبت) سيجد نفسه دهشاً أمام فكرة أن يكون المخرج نفسه هو صاحب (الوقت الحاسم).

facebook.com/the.Boooks

واطسون في المصيدة

تبدأ أحداث الفيلم الساعة الثانية عشرة ظهراً في محطة كبيرة للقطارات، حيث يصل (واطسون) الشاب (يقوم بالدور الممثل اللامع جوني ديب) برفقة ابنته التي لا يتجاوز عمرها سبع سنوات؛ وتنتقل الكاميرا إلى رجل وامرأة يبحثان بين الركاب، من مكان مشرف في القاعة، عن شخص ما، ليتبين بعد لحظات أنهما لا ينتظران وصول شخص محدد، بل يحاولان اختيار شخص لا على التعيين، وهكذا، يكون أي مسافر على مقربة من هذا الاختيار إذا ما تحققت فيه الشروط. تحاول المرأة أن تختار في البداية فيطلب منها رفيقها أن تصمت: (ليس لديك أي فكرة عن الناس، دعي الأمر لي) يقول لها.

هنا، وانطلاقاً من هذه اللحظة يبدأ كافكا عمله، ونستعيد مأساة السيد (كاف) في (المحاكمة) الذي وجد نفسه متهماً، ولا يعرف تهمته، بل لا يعرفها أحد. وهذا ما ينطبق على (واطسون) الذي يقع عليه الاختيار، بصورة عبثية تماماً، حيث يقاد إلى شاحنة مع ابنته، حين يدّعي الرجل والمرأة أنهما من الشرطة، وهناك يُطلب إليه أن ينفذ الأوامر دون نقاش إذا ما أراد أن تَسلم ابنته. يناوله الرجل مسدساً ومغلفاً ويحدد له هدفه المتمثل في قيامه باغتيال امرأة موجودة في فندق ضخم قريب من المحطة، وأمام جدية التهديد يجد نفسه في قاعة الفندق، ويكتشف أن المرأة الهدف هي المرشحة لمنصب حاكم الولاية، التي يحمل صورتها في المغلف. يحاول واطسون أن يتفلّتَ من مراقبة الرجل له، وهي مراقبة الخطوة خطوة، بكل ما تعنيه الكلمة، سواء في الشارع قبل وصوله للفندق أو في قاعات الفندق المختلفة، وعندما يحاول إخبار مسؤول الأمن يكتشف أن مسؤول الأمن ضالع في المؤامرة، وحين يختطف مساعدة (الحاكمة) أو المرشحة، ويحاول أن يفهمها ما يحدث، تشير عليه أن يخبر مسؤول الأمن، فيخبرها أنه متواطئ، وهكذا تصعد به إلى زوج المرشحة لنكتشف أنه متواطئ أيضاً، وهنا يصل الرجل الذي يراقبه إلى جناح الزوج وببرودة أعصاب يقتل المساعدة أمام الجميع.

إنها مصيدة تماماً، إنه الفرد المعزول، المحاصر، الذي يُقاد ثانية إلى القاعة التي ستُلقي فيها المرشحة خطابها، لينفذ ما عليه أن ينفذه، لكنه ينجح بمساعدة ماسح أحذية يعمل في الفندق

facebook.com/the.Boooks

ويدّعي أنه أصم في أن يصل إلى جناح المرشحة قبل أن تنزل لإلقاء خطابها. وبين أن تصدق روايته أو لا تصدقها، تقوم بحركة مقصودة لخلق بلبلة فيندفع حراسها نحوها، لكنه يستطيع الخروج، وتدعي هي أن الأمر كان مجرد كابوس. في حين يجد واطسون نفسه ثانية أمام خياره الوحيد لإنقاذ ابنته، إلا أنه في اللحظة الأخيرة يصوب مسدسه باتجاه الرجل الذي يراقبه ويطلق النار، وفي حمى الفوضى تطلق رصاصات كثيرة باتجاه المرشحة، التي تنجو في النهاية بفضل حارس خاص (مخلص)!! ألبسها سترة واقية وارتدى أخرى، وينجح ماسح الأحذية في تأخير لحظة قتل الفتاة الصغيرة من قبل المرأة، حين يصر على مسح زجاج الشاحنة إلى أن يصل واطسون ويقوم بتخليص ابنته.

قد تبدو قصة الفيلم، هنا، عادية في مستواها الخارجي، ولكن ما قام به المخرج جون بادهام يصل إلى حدود المعجزة، حيث حول الساعة إلى كائن مرعب وهي تتقدم نحو الواحدة والنصف ـ الوقت الحاسم، الفرصة الأخيرة لنجاة الطفلة ومقتل المرشحة. ورغم أن الأحداث تدور في مكان واحد هو الفندق، إلا أن المخرج استطاع أن يملأ كوادره بغنى بصري واضح، وأن يحول التسعين دقيقة ـ عمر الفيلم وعمر الأحداث، إلى ما يشبه قنبلة موقوتة تمضي بثقة نحو انفجارها، يساعده في ذلك موسيقى آرثر روبنشتاين القلقة الراكضة والتي تحتل فضاء المشاهد بصورة فذة وشبه شاملة.

إذا ما شاهد المرء الفيلم وهو يعرف أن مدة عرضه هي زمن الأحداث، فإنه قد يبحث عن خلل ما يمكن أن يقع فيه المخرج وهو يحصر نفسه وممثليه في هذا الزمن الحرج، إلا أن المرء سيكتشف أن بادهام قد سار على الحبل، بل وركض دون أن يختل توازنه للحظة، لقد استغلّ كل ثانية في الفيلم وعبأها بحيث كانت غنية على صعيد الأحداث. ولعل المشاهد يمكن أن يتحقق من قيمة الفيلم أكثر، إذا حاول أن يستعيد ما حدث معه في التسعين دقيقة التي سبقت مشاهدة الفيلم، ليرى أي إنجاز ذلك الذي حققه بادهام مع كاتب القصة باتريك سين دونكان.

لكن نقطة الافتراق عن كافكا، والتي لا بد من ذِكْرِها هنا، أن المخرج أوجد نافذة في المصيدة

facebook.com/the.Boooks

التي أعدها لواطسون، لكنه وهو يخرجه منها كان يبذل جهداً هائلًا للوصول إلى نهاية سعيدة، هذه النهاية التي مهما كان حجم السعادة فيها، لا تستطيع أن تُنسي المُشاهد ذلك الكابوس الذي عاشه واطسون، حيث بدت الدقائق التسعون التي تشكل جزءاً يسيراً من عمره، ومن عمر أي إنسان، هي العمر كله، والمصير البشري المرهون لذلك العبث الباذخ لرجل وامرأة في محطة قطارات ينتقيان البشر كما ينتقيان حبات طماطم ليس إلا، بعناية، ولكن دون اكتراث يشير إلى أنهما ينتقيان إنساناً.

وإلى جانب جوني ديب، أدى الممثل كريستوفر والكن شخصية الرجل الذي يراقب واطسون عن كثب بصورة قوية ومؤثرة، إضافة إلى بقية الممثلين الذين أدى كل منهم دوره - رغم تفاوت فترات ظهورهم على الشاشة - بصورة كاملة: شارلز دوتون، بيتر شتراوس، روما مافيا، جلوريا روبن ومارشا ماسون.

ولكن، هل كان المأزق مقتصراً على واطسون في هذا الفيلم وحده، بالتأكيد لا، لأن واطسون الذي كان يدرك جحيم المصيدة والتحرك فيها منذ البداية، هو عنصر واحد من عناصر هذا العبث ليس إلا، فـ (اليانور جرانت) المرشَّحة، كانت تعيش في المصيدة سعيدة بجهلها الكامل أنها محاصرة على هذا النحو المتقن الذي قدمه الفيلم، دون أن تنتبه للحظة، إنها السعيدة بمؤشرات فوزها، وذلك النبل الكبير الذي يبديه زوجها وهو يقدمها ويدعم حملتها ويقف خلفها كما لو أن (وراء كل امرأة عظيمة رجل عظيم)!!

ويمكن القول ان المؤلف والمخرج حين أهملا الدوافع التي قادت إلى حياكة خيوط هذه الشبكة العملاقة، ولم يبيّنا دوافع القتل، كانا يوسِّعان بالتأكيد أبعاد فيلمهما، ويسيران به نحو هدفه الحقيقي. فالمسألة هنا أكبر من أي دافع شخصي، لأن ما يحدث في دلالاته أكثر اتساعاً من الدافع نفسه، فالحكاية كلها إطار خارجي لما هو أعمق وأكثر ألماً: هذا المصير الإنساني الذي يغدو فريسة ليس إلا، بين يدي قوى لا تعرف الرحمة، سواء أدركت هذه الفريسة ما يدور أو لم تدركه.

facebook.com/the.Boooks

سبعة

الإطار البوليسي.. الجوهر الإنساني

.يخرج فيلم (سبعة) بامتياز ملفت، عن إطار الفيلم البوليسي التقليدي، لأنه لا يستعير من هذه النوعية من الأفلام إلا قشرتها الخارجية، لكنه، وعلى مستوى البناء الداخلي، يذهب عميقاً، مستحضراً بذكاء حاد ما آلت إليه حضارة المدينة الغربية ـ وهي هنا مدينة أمريكية ـ وكاشفاً أدق تفاصيل الحياة، التي تبدو كفصل طويل في الجحيم.

.ولعل تميز الفيلم الحقيقي، مستمد من ذلك البناء الباهر على المستوى الفني، والمستوى الثقافي، ويشكل هذان البناءان جناحي عمل كبير، سيكون له حضوره الدائم في مسيرة السينما العالمية.

.تتحرك أحداث الفيلم في مواقع أشبه ما تكون بالأقبية، حيث الظلمة شبه دائمة، وحيث لا يبدو هنالك أي نور، العالم أرضي غامض ومتوحش، والكاميرا تقتنص المَشاهدَ خطفاً، ولا تلتفت خلفها، في تقنية تذكرنا بفيلم أوليفر ستون الشهير (قتلة بالفطرة) حيث العالم الذي تدور فيه الكاميرا وتتحرك الشخوص، أشبه ما يكون بتقاطع غريب للوحات إعلانات ضخمة في أقصى حالات سطوعها، والذي يتحول لفرط السرعة، إلى مشاهد يصعب على العين ملاحقتها. لكن مخرج (سبعة) ديفيد فينشر، يحرك شخوصه باستمرار في أقصى درجات العزلة والعتمة، باستثناء مشاهد قصيرة مضيئة ليس إلا.

.وفينشر القادم من عدد قليل من الأفلام كمخرج، يتحرك في فيلمه هذا، كما لو أنه لم يزل يصور فيلمه (غرباء 3)، حيث الغامض والمخيف، والمرتفع عن مستوى الإدراك البشري. إنه يصور فيلماً بوليسياً بتقنيات تصوير فيلم خيال علمي لكن ذلك ليس هو وحده الذي يرفع الفيلم.

.فعلى مسرح الأحداث، مسرح الجريمة المتسلسلة، يحضُر تاريخ الثقافة الغربي، من خلال أبرز رموز هذا التاريخ، كلهم يلتقون على مسرح الجريمة، وكلهم يعملون على حل لغزها الغامض. يحضر (جون ميلتون في الفردوس المفقود) ويحضر (دانتي في الكوميديا الإلهية)

facebook.com/the.Boooks

يحضر (شكسبير في تاجر البندقية) وتحضر حكايات كانتربري ويحضر همينغوي أيضاً.
.كلهم يلتقون، ليشكلوا الحياة الداخلية العميقة لأحداث هذا الفيلم المثير، الفيلم المثقّف، الذي ينفتح على تأويلات لا حدود لها، وليتجاوز بالتالي الوضع، أو الحالة التي تعيشها تلك المدينة الملعونة، المعذبة بالجرائم التي لا تحصى، ليصل إلى أكثر من سؤال يختبر بشراسة، ما آلت إليه صورة هذا العالم على المستوى الإنساني.

.يرصد الفيلم أسبوعاً من حياة محققَين (براد بيت ـ يقوم بدور ميلز) و (مورجان فريمان ـ يقوم بدور سومرست)، وإذا كان هذا الأسبوع هو الأخير في سلك الشرطة بالنسبة لسومرست، فإنه الأول بالنسبة لميلز المنقول إلى هذه المدينة. لكن هذه الأيام السبعة، لا تمر كما يشتهي أي منهما، لأنها الأيام الأكثر قسوة في حياتهما، بما يعنيه هذا الرقم من دلالات على مستوى الفكر البشري..

.سومرست يسعى إلى أسبوع هادئ يُنهي به حياته العملية، وميلز يبحث عن بداية جديدة غير تلك التي وراءه. لكنهما فجأة يصطدمان بجريمة غير عادية: مقتل رجل سمين جداً، يتبين فيما بعد أنه أوثق بصورة قاسية، وأرغم على التهام (المعكرونة) لمدة تزيد على عشرة أيام تحت تهديد السلاح، حتى انفجرت معدته، وإلى جواره يجد المحققان كلمة (الشَّره). ثم يُقتل أحد المحامين اللامعين ويُقتطع رطل من لحمه وبدمه تُكتب على الأرض كلمة (الجشع). وعند هذه النقطة يبدأ ميلز وسومرست بالتقاط خيوط الجريمة، فيبدأ كل منهما التنقيبَ في المكتبات دون أن يقول أحد منهما شيئاً للآخر، بسبب محاولة سومرست السيطرة على أسبوع حياته الأخير في العمل دون تدخل من أحد. وهنا يصل الاثنان إلى نتيجة واضحة: ثمة خمس جرائم أخرى ستُرتَكب. فهما وبعد أن نقَّبا طويلًا في معنى العبارات التي يتركها القاتل يصلان إلى (الفردوس المفقود) لجون ميلتون، ثم إلى (الكوميديا الإلهية) لدانتي، ثم إلى (تاجر البندقية) لشكسبير؛ يصلان معاً إلى أن القاتل يعمل بصورة محددة يدركها تماماً واضعاً الخطايا السبع أمامه، الخطايا التي تفترس المدينة: (الشراهة، الجشع، الكسل، الشهوة، الغرور، الحسد، الغضب).

facebook.com/the.Boooks

.يبدو كل شيء هنا منظماً، لكنه غامض، يقود إلى نتائج واضحة، لكن ثمّة صعوبة بالغة لوضع حد له، يبدو الأمر قدرياً، لا يستطيع أحد أن يوقفه، وهو يسير فعلًا على هذا النحو إلى نهاية الفيلم، متقاطعاً ذلك كله مع حوارات تُفضي إلى أجواء مسرح العبث.

.وحين يتم التعرف على شخصية القاتل، واقتحام منزله للقبض عليه، يقف المحققان مذهولين أمام عدد الدفاتر التي كتب القاتل فيها يومياته، لقد كان يكتب كل شيء، بحيث أن قراءة هذه المذكرات تتطلب أشهراً طويلة. يبدو أن القاتل هنا وكأنه يرصد كل شخص في المدينة، وأن عالمها الأسود تحت ناظريه تماماً، ولا يخفى عليه شيء، هذه المدينة التي لا يقول لنا الفيلم ما اسمها لسبب واضح لا يخفى.

.لكن القاتل يفاجئ الجميع حين يُسلِّم نفسه بعد جريمته الخامسة، في حين يدرك ميلز وسومرست أنه لا يمكن أن يفعل ذلك إلا لأن لديه ما يخفيه، فهو ليس ذلك الشخص الذي يمكن أن يضع حداً لعمل لم ينته بعد. لكن ارتباكهما لا يطول، حين يفاوضهما: إما أن يدّعي الجنون، أو يصطحباه إلى مكان الجريمتين الأخيرتين، اللتين بهما تكتمل الدائرة. وهكذا يقبلان اصطحابه على انفراد.

.لقد كان تسليمه لنفسه هنا خطوة لا بد منها، لتعزيز الفيلم على المستوى الدرامي، وعلى مستوى الخطاب. فاستسلامه ترك المجال واسعاً للحوار بينه وبين المحقّقيْن، وبعيداً عن هذا الحوار، كان الفيلم سيفقد الكثير من أبعاده بالتأكيد.

.في حوار سابق بين ميلز وسومرست، يصرّح الثاني أن (اللامبالاة) شيء لا بد منه ليواصل الإنسان حياته في هذه المدينة، في حين أن ميلز المدفوع بجرأة الشباب لا يقبل هذا المنطق ويرى أن اللامبالاة شيء مرعب.

.وحين يتحاوران مع القاتل المغرور الهادئ، الواثق مما يفعله تماماً يقول (لم أُرِد أن أعيش في مكان اللامبالاةُ فيه فضيلة)، وهنا تتغير ملامح سومرست، وكأنه أصاب الوتر الحساس فيه، وهو يشكل الوجه الآخر له، كما أن ميلز يبدو بمبالاته لا يرقى إلى المستوى الذي بلغه القاتل (جون دو). وهنا تختلط الأوراق بصورة واضحة. ولا يعاد ترتيبها إلا بعد أن يسأل أحدهما

facebook.com/the.Boooks

(جون) فيما إذا كان يعتقد أنه يُنفذ أمراً سماوياً موجهاً له. وحين لا تنفي إجابته ما يحمله السؤال، يوجه إليه سؤالا آخر حول المبالغة في تعذيب القتلى. فيردد (لا بأس ببعض المتعة كي يستمر العمل) وفي إجابة (جون) دلالات بالغة العمق حول الجريمة وحجم العقاب على المستوى الإنساني برمته.

.ولعل النقطة الثانية الأبرز التي يناقشها الفيلم هي تلك المتعلقة بمفهوم (البراءة) وصولًا إلى ما يمكن أن يُطلق عليهم صفة (أبرياء) فالحياة الغربية الحديثة بمفاهيمها الراهنة تُلغي كلمة الجشع حين تصف شخصية المحامي القتيل وتستبدلها بالناجح دون أن تدقق في أسس هذا النجاح، ولذا فهو بريء على المستوى الأخلاقي العام باعتباره لا يخرق القانون، بل يعمل بموجبه، وكذلك الذي يأكل بشراهة، ونساء الليل اللواتي يعملن بترخيص وبعلم القانون نفسه، وصولًا إلى الغرور والغضب..

.تبدو الخطايا وكأنها صُقلتْ ولُمِّعَتْ لتجد لها مكاناً مهذباً لا ينافي الواقع اليومي للحياة المدينية، وتبدو الخطايا السبع جزءاً طبيعياً من الحياة اليومية للبشر. لكنها وهي تتحول إلى ذلك، وتصبح في مرتبة العادي، يصور لنا الفيلم واقعاً مظلماً شديد القسوة ولا مجال فيه للتنفس بحرية، رغم هامش الحرية في خلفية المشهد.

.هكذا يرتفع الفيلم إلى مستويات عميقة، ودلالات مفتوحة. ويتحول قيام ميلز بقتل (جون) الأعزل في تلك البريّة الشاسعة، بعد وصول عربة تحمل طرداً في داخله رأس زوجة ميلر الحامل. هنا يتحول قتْلُهُ إلى قتل لجنون العقاب الذي كان يمارسه جون، وللسادية المتوحشة التي يمارسها ضد مرتكبي هذه الخطايا. ويبدو صراعه الكبير مع ذاته في المشهد الأخير من الفيلم ـ هو المحقق الذي يرافق متهماً أعزل ـ من أعظم المشاهد التي تعطي وتفجر طاقات أي ممثل موهوب. لكن تعبير جون عن (حسده) لميلز الذي يعيش حياة زوجية طيبة لا يكون مقنعاً.

.ويبقى السؤال: أكان لا بد أن يُقتل (جون دو) الذي يمكن اعتباره الضحية السادسة، في حين أن ميلز هو الضحية السابعة التي يقتلها غضبها حين لا تستطيع مقاومته؟.

facebook.com/the.Boooks

.في جملة سومرست الأخيرة إجابة: (لن أبتعد... سأكون هنا في الجوار)؛ وفي ذلك التعليق الأخير إجابة أيضاً، ذلك التعليق المقتبس من همنغواي (العالم مكان جميل، وينبغي أن نكافح من أجله) يقول سومرست: على الأقل أوافق على الجزء الثاني من هذا القول.

.يتقدم براد بيت في السينما نجماً كبيراً، يذكّر هوليوود بنجمها الراحل الذي قضى مبكراً (جيمس دين) وقد تفوق (بيت) في أفلام كثيرة: 12 قرداً، أسطورة الخريف، مقابلة مع مصاص الدماء، النهر يجري عبره، ثيلما ولويز، مُلْك الشيطان، ومقابلة جو بلاك، وغيرها. أما الممثل الأسود (مورجان فريمان) فإن حضوره على الشاشة كبير ومؤثر، ولقد تألق مؤخراً إلى جانب دستن هوفمان في فيلم (العصيان)، وهو يعطي دائماً ذلك الحس بوجود شخصية نبيلة على المستوى الإنساني، مترددة قليلًا، لا بسبب استسلامها بل بسبب مرارة التجربة الإنسانية التي مرت بها.

.في فيلم ديفيد فينشر، الذي كتبه أندرو كيفن ووكر، أشياء لا تُنسى، ويمكن هنا استذكار مشهد المطاردة فوق السطوح وعلى السلالم وفي الشوارع الموحلة في الأجواء الممطرة، حيث نحس بالكاميرا وهي تهوي وتتعثر وتجري بجنون نادر، ثم أن الشخصيات الثلاث التي يقوم عليها الفيلم، رسمت بطريقة فذة لا يمكن أن تفارق ملامحها المشاهد بسهولة.

facebook.com/the.Boooks

اللعبـــة

أو سوق الكوابيس

.عام 5991 قدم المخرج الأمريكي الشاب واللامع ديفيد فينشر (مواليد كاليفورنيا 1963) فيلما من الأفلام البوليسية القليلة، التي خرجت من إطار هذا النوع وهي تروي حكاية قاتل من نوع خاص، لتغدو صورة عن عالم أكبر، يمس الوجود الإنساني. كان ذلك الفيلم هو (سبعة)؛ وقد دفعت قيمته العالية عشاق السينما لانتظار فيلمه اللاحق، حيث لم يخيِّب ديفيد فينشر الآمال، إذ قدم فيلمه الجديد (اللعبة) وقد جاء نوعيا وغريبا وصادما، فيه من التشويق ما فيه من العمق، بحيث يمكن للمرء أن يقرأه قراءات متعددة، دون أن ينفد الفيلم أو تلك الرؤى الطازجة التي يطرحها.

.كتب سيناريو (اللعبة) جون بانكوكاتو وميشيل فيريز، وقام ببطولته مايكل دوغلاس وسين بين وديبورا يونجز، والفيلم بقدر ما هو إضافة للمسيرة الإخراجية لفنشر كمخرج، بقدر ما هو إضافة لمسيرة دوغلاس التمثيلية، بعد فيلمه (وول ستريت) للمخرج أوليفر ستون، الذي أهله للفوز بأوسكار أحسن ممثل عام 88، وفيلمه الباهر (سقوط) للمخرج جويل شوماخر، مرورا بأفلام صنعت شهرته، وقامت على عنصر الإثارة، مثل (جاذبية قاتلة) مع جلين كلوز، و(غريزة أساسية) مع شارون ستون.

.أما سين بين، فهو من الممثلين القلائل الذين يثبتون حضوراً عميقاً هادئا باستمرار، ومن ينسى أداءه في فيلم مثل (رجل ميت يمشي) مع سوزان سراندون.

.ذات يوم قال الكاتب العالمي ميلان كونديرا (ثمة شيء قد تغير عندما وصل كافكا)، وفيلم اللعبة يستدعي قول كونديرا، ويستدعي أجواء أعمال كافكا مدفوعة إلى أقصى حدودها في نهايات القرن العشرين. حيث لا يبدو (نيكولاس ستانوني ـ مايكل دوغلاس) رجل الأعمال المطلَّق الناجح، بعيدا عن شخصية السيد (ك) في رواية المحاكمة لكافكا، مع فارق جوهري، فإذا كان السيد كاف ضحية غافلة مسحوقة لسلطة كابوسية غير معروفة، فإن الإنسان في (اللعبة) يشتري الكابوس بماله الخاص، بل وبثمن عال، لا يستطيع دفعه إلا رجال أثرياء.

facebook.com/the.Boooks

.يقدم فينشر بطله كغريب، منقطع عما يدور حوله، عبر تهربه من كل مناسبة اجتماعية؛ يعيش حياة روتينية بين مكتبه وقاعات منزله الكبير، يعذِّبه مشهد انتحار والده الذي ألقى بنفسه من على السطح، وانفصاله عن زوجته وابتعاد أخيه الصغير عنه، ويبدو هذا كله مكثفا في ذلك اليوم الذي حدث وأن كان تاريخ عيد ميلاده.

.ولا يهمنا هنا أن نسرد وقائع الفيلم، بقدر ما يهمنا ما يمكن أن توحي به هذه الوقائع.

.تبدأ اللعبة حين يقبل نيكولاس تلبيةَ دعوة غداء من أخيه. فيفاجئه الأخ (بدز ـ سين بين) بإهدائه بطاقة لشركة اسمها (سي آر إس) أو (خدمات إعادة بناء المستهلك) بمناسبة عيد ميلاده، طالبا منه الإتصال بالرقم الموجود على البطاقة. لكن نيكولاس الذي يتناول البطاقة بتشكك وحماس قليل، يجد نفسه بعد المغادرة وجها لوجه أمام مبنى كُتِبَ عليه اسم الشركة!

.يسأل نيكولاس المتشكك بعد أن يدخل: ماذا تبيعون؟

.فيردون: إنها لعبة.. مخصصة لكل مشترك، كأنها إجازة، ولكن بدل أن تذهب إليها، فإنها تأتى إليك!!

.وبعد أن يجري فحصاً دقيقاً لأعضاء جسده كلها، يخرج من هناك، ويقولون له انهم سيبلغونه النتيجة.

.تبدأ اللعبة، حين يخبرونه فيما بعد أن طلبه رُفض. ثم تتوالى فصولها بكابوسية متصاعدة، فمن مذيع يتحدث معه مباشرة من جهاز التلفزيون في صالون بيته، إلى سلسلة من الأحداث، لا يخرج من سطوة حادث منها إلا ويقع في آخر: يتعرض نيكولاس لحادث سقوط سيارة أجرة يركبها في البحر بعد أن يقفز السائق منها، تطارده الشرطة في الشوارع بعد أن وجد نفسه في مصعد مغلق في بناية يكتشف أنها للشركة نفسها، يتم اقتحام بيته، سرقة ملايينه من البنوك عبر عملية جهنمية، يصحو ليجد نفسه في قبر ما، في بلد غريب، يبيع ساعته ليعود فإذا ببيته معروض للبيع، يخبر الشرطة، وحين يتم التفتيش عن الشركة، لا يجدون لها أثرا، فتبدو المسألة برمتها كما لو أنها كابوس في ذهن مشوش لرجل فقد كل ما يملكه، لا أكثر.

.طوال الفيلم ينجحون في إقناعه بأن الشركة قامت باستغلاله في عملية مدبرة بإتقان شديد،

facebook.com/the.Boooks

للحصول على رقم حسابه السري، بصمة صوته، وصولا إلى تجريده من أملاكه ؛ مما يدفعه قبل النهاية بقليل لاقتحام مكان سري للشركة مسلحا، حيث تدور معركة بالرشاشات ويتناثر الموتى في المكان، ويتصاعد الوضع حين يُحشر فوق السطح ومعه رهينة، فيضطر إلى إطلاق النار على أول من يفتح الباب، فيسقط ميتا والدماء تغطيه، ويكون هذا الشخص هو أخوه القادم في أجواء من الاحتفال بعيد ميلاده، بما يشير أن اللعبة انتهت، لكن نيكولاس، وفي موجة يأس يصعد إلى حافة المبنى ويُلقي بنفسه وسط ذهول الجميع.

.ولكن، ما الذي تعنيه اللعبة هنا، لشخص غني، يملك أن يلعبها، وهذه نقطة أساس؟ ما الذي تعنيه له، هو الملول المغترب، المحاصر بعلاقات هشة مع أخيه، زوجته وماضيه كله؟

.لا يمكن القول بالإطلاق ان نيكولاس نموذج الإنسان الغربي في نهايات القرن، لكن فكرة فقدانه للتجربة، وما يسببه ذلك له من كآبة وملل، لا يمكن التغلب عليهما إلا عبر مغامرة مرعبة إلى هذا الحد هي المسألة.

.كان عنوان مذكرات الشاعر العظيم بابلو نيرودا (أعترف أنني قد عشت)، وهنا نتساءل، أو يقودنا الفيلم لكي نتساءل، كيف يمكن لنيكولاس أن يعيد عبارة نيرودا كما لو انه قائلها؟

.هنا يكمن سؤال الفيلم في اعتقادنا، هنا يكمن جزء أساس من فحواه؛ فكأن على إنسان نهايات القرن أن يعيش الحياة كواحد من أبطال سينما العنف كي يحس بأنه عاش.

.في الفيلم يتقافز دوغلاس مثل ستالوني في سلسلة أفلام (رامبو) ويخرج من الموت بأعجوبة باستمرار مثل بروس ويلس في سلسلة أفلامه Die Hard))، وإن كان ثمة اختلاف وحيد هنا، فإن مفتاح الخروج من كل كابوس يكون في يد السيد نيكولاس قبل أن يبدأ المشهد. إنها (اللعبة) التي تمنحه الفرصة ليكون بطلا كاملا مثل أبطال السينما، ولكن على أرض الواقع، أو بمعنى آخر انها تتيح له أن يعيش الأفلام.

.لذا، لم تكن مصادفة، أن نعرف في النهاية أن كل من حوله كانوا يمثلون، إنهم طاقم العمل، من الكومبارس الذي لا يتعدى دوره بضع ثوان، إلى الممثلة البطلة التي يقع في دائرة سحرها، إلى الأخ.

facebook.com/the.Boooks

.كل الشخصيات تمثل، كل هذا الواقع يقوم بدوره على درجة عالية من الإتقان· وعليه بالتالي، هو، أن يلعب اللعبة بإتقان أيضا، فما دام قد وافق على دخولها، فلن يسمح له أن يكون خارج الكادر الذي يجمع هذا العدد الهائل من الممثلين، والذي وفَّر له أن يكون بطلا، ما دام هو نفسه المنتج لهذا الفيلم·

.لكن السؤال المعلّق في فضاء الأحداث: ما هو المعيار الذي يمكن أن نقيس به ما إذا كان ذلك الشخص قد عاش أم لا؟

.يبدو معيار الحياة هنا غريباً، في نهايات القرن التي يقوم فيها المرء بشراء كوابيسه، مثلما يبتاع جواربه وقمصانه وأحذيته الفاخرة·

.هل عليه أن يعيش كل شيء، وبأي ثمن، كي يخرج من روتين حياته؟

.المطاردات القاتلة، الغرق، العنف الذي لا تجود به السينما في أقسى مشاهدها، أن يطلق النار مرة تلو مرة، وأن يقتل الآخرين؟ وأن يخرج سالما في النهاية، سوى من خدوش بسيطة؟

.تلك الأسئلة يمكن أن يسألها المشاهد لنفسه، عقب رؤيته للفيلم إذا كان من أولئك الذين لا يمرون بالأفلام مرورا عابرا·

.لكن مَن شاهد، أو سيشاهد فيلم (سبعة)، سيدرك أنه أمام مخرج مثقف وموهوب، يملك رؤاه الخاصة، وهو يختار الموضوعات التي يقدمها، ويختار النماذج الإنسانية القوية التي يحوكها بأناة وخبرة، فالشخوص هنا مكثفة، عميقة، مأزومة صامتة، ولكنها على وشك الانفجار، بل انه يبدأ من هذه النقطة بالذات، ليطلق الفيلم ساخنا ومُزلزلا· ولعل إخراجه لفيلم (غرباء) وعمله في أحد سلسلة أفلام إنديانا جونز، منحه قدرة خاصة على التحكم بأجواء فيلميه الأخيرين، حيث ثمة حساسيات فائقة تبديها الكاميرا وهي تتحرك في أجواء معتمة غامضة، لا تقل تأثيرا عن أجواء أفلام الخيال العلمي المتقدمة·

.لكن فينشر في لعبته العجيبة هذه، ينجح في إقناعنا، وكلما زاد اطمئناننا، أن ما نراه مجرد لعبة، ينجح في أن يقنعنا أن اللعبة لم تعد كذلك، وانها خرجت عن الحدود المرسومة لها، يقنعنا بأن ثمة خطة جهنمية تعرض لها بطله لإلقائه في الحضيض بالتعاون مع أخيه·

facebook.com/the.Boooks

.هذه هي اللعبة الإخراجية الذكية، إذ يتحول كل واحد منا إلى نيكولاس (مُشاهد) مقابل نيكولاس (الممثل ـ الضحية) اللاهث أمامنا على الشاشة. ففي الوقت الذي يعزف فيه بعنف على أعصابه يعزف بالإيقاع نفسه على أعصاب الجمهور. قبل أن نكتشف أن ما يلي تلك السقطة من على ظهر ناطحة السحاب تلك، ان ما يليها فرشة هواء في انتظاره في قاعة المطعم الذي سيتم الاحتفال فيه بعيد ميلاده، بحضور الممثلين كلهم!!!

facebook.com/the.Boooks

الفــرد والســلطة

facebook.com/the.Boooks

مدينة مجنونة

وبين أربعة جدران!!

.منذ فيلمه الشهير (زد) الذي أخرجه قبل ثلاثين عاماً تقريباً، غدا المخرج اليوناني كوستا غافراس واحداً من أهم المخرجين الذي تتقاطع قضايا الحرية والسياسة والمصير الإنساني في ظل الأنظمة الديكتاتورية داخل كل عمل من أعمالهم. والمتابع لإبداعه منذ تلك الفترة، يلحظ أي مخرج شجاع وصلب ومغامر كان كوستا غافراس، حتى لكأنه نمط نادر من ثوار العالم، لا يلبث أن يحمل الكاميرا على كتفيه، بدل البندقية، ويذهب لمقارعة أولئك الذين يسحقون كرامة البشر ويحرمونهم من حقهم في الحياة، وحقهم في الهواء، وحقهم في التفكير، وحقهم في أوطانهم التي يعيشون تحت سمائها.

.في (زد) رسم صورة جريئة لواقع اليونان في ظل الحكم العسكري، وفي (الاعتراف) مضى نحو يوغوسلافيا، وفي (مفقود) توجه إلى أمريكا اللاتينية، وفي (حنا.ك) مضى نحو فلسطين.

.وفي الوقت الذي تبدو فيه ثلاثون سنة قادرة على تغيير الكثير من البشر، ونقلهم من موقع إلى موقع؛ في الوقت الذي تبدو فيه كافية كي يخلع البعض جلودهم، لا أقنعتهم فقط، يبدو كوستا غافراس من تلك القلة القليلة صاحبة المشروع الإنساني، والمدافعة عن حرية البشر وكرامتهم، وعند مشاهدة فيلمه الجديد (مدينة مجنونة) ندرك أن فيلما مثله هو الأنسب الذي يمكن لغافراس أن يضع توقيعه في نهايته.

.يذهب غافراس هذه المرة مباشرة إلى رأس النبع، بعد أن تصادم وقارع رياح جداوله وأنهاره، يذهب إلى أمريكا، وبالتحديد إلى إمبراطوريتها الإعلامية التي لا يقل حجمها عن حجم قوتها العسكرية ونفوذها. ويدخل في الدهاليز والمكائد والصفقات التي تبحث عن (الحكاية) أو (القصة) دون النظر مطلقاً إلى أبطالها. تبدو القصة هنا غاية، ولذا فإن الوسيلة مبررة أياً كانت، كي تواصل العجلة الإعلامية الضخمة جريانها. وفي هذا الفيلم تنجح هذه الآلة تماماً في تحويل الضحية إلى ضحية لها، وتحويلها إلى قاتل أيضاً بالسهولة نفسها في الحالتين.

.ما يفزع في الفيلم أن الإعلام، وهو هنا التلفزيون، قادر على أن يقدم الحقيقة بأي وجه يريد،

facebook.com/the.Boooks

ويكون هذا الوجه كما لو أنه وجهها الوحيد فعلًا. يقول غافراس: منذ زمن طويل كنت أود أن أعمل فيلماً عن هذه المسألة، أدين فيه الإعلام الأمريكي، وأنا سعيد بهذا الفيلم.

.يبدأ الفيلم بصحفي تلفزيوني متعثّر وظيفياً ـ لأن (القصة) الجيدة القادرة على تجميع الناس حول الشاشة الصغيرة في منأى عنه، يتوسلها، ولا يستطيع الوصول إليها ـ وليس لديه سوى مآثر قديمة أوشك الجميع أن ينسوها، إلى درجة تدفعه لتذكير الناس بها بنفسه، ويقوم بالدور داستن هوفمان.

.وعلى الجانب الآخر حكاية حارس مُتحف فُصِلَ من عمله، يعود إلى مديرته كي يقنعها بأن تعيده لأنه ـ كما يتبين لنا فيما بعد ـ غير قادر على مواجهة زوجته وأطفاله بحقيقة أنه بلا عمل، وأنه سيراهم ينامون في الشوارع في صناديق الكرتون، إذا ما استمر الوضع على ما هو عليه. ويقوم بالدور جون ترافولتا.

.يمضي (سام) إلى المتحف، حاملا معه بندقية، كي يقنعها بأن تسمعه لمدة خمس دقائق لا غير، لكنه لا يلبث أن يشهرها في وجهها حين ترفض الاستماع، في الوقت الذي يكون فيه ماكس ـ هوفمان قد أنهى تصوير مقابلة عادية لحد الملل مع المديرة، وبدل أن يخرج يمضي إلى الحمامات، تاركاً مرافقته تسبقه إلى السيارة.

.الحكاية هنا، حكاية الصحفي بقدر ما هي حكاية الحارس، بل إن حكاية الحارس تكتسب أهميتها عبر تحوله إلى بضاعة إعلامية، لذا يعمل هوفمان بسرعة على استغلال الحالة، لوجوده في الداخل مع الحارس الذي أصبح رغماً عنه محتجزَ رهائن، وليست مديرة المتحف، هنا، سوى ذريعة للتصعيد، وواحدة من رهائن مثاليين: أطفال صغار لا تتجاوز أعمارهم العاشرة ومعلمتهم.

.ومع انطلاق رصاصة عن طريق الخطأ تستقر في بطن الحارس الآخر للمتحف ـ زميله وصديقه الأسود ـ تتصاعد الأحداث باتجاه آخر. لكن الصحفي الذي غدا الآن في داخل المتحف يعمل ما استطاع لتأخير وصول الشرطة، حتى لا يحضر صحفيون آخرون، أو يحضر الإسعاف لنقل الجريح.

facebook.com/the.Boooks

.لا يمضي وقت طويل قبل أن يكتشف سام، أن القضية قد أفلتت من يده، وأنه الآن على الهواء مباشرة، ولا يلبث أن يمسك بالصحفي في الحمامات فيجره بسذاجة وبارتباك واضحين إلى جانب الرهائن·

.حين تصل الشرطة وتسأل عبر الهاتف سام: ما هي مطالبك؟ يلتفت إلى ماكس ـ الصحفي حائراً ويقول له: إنهم يسألونني عن مطالبي؟!!

.: أطلب فدية، يقول له ماكس·

.: ولكن كل ما أريده هو العودة إلى عملي!

.: هذا ليس مطلباً· يرد ماكس مؤنباً·

.عليك أن تطلب سيارة سريعة مجهزة، وطائرة·

.وطوال الفيلم يعمل ماكس على جبهتين، تتمثل الأولى في أن يكون زمن القصة أطول لأن ذلك يضمن ظهوره على الشاشة أكثر، ثم التحكم التام بسام بحيث يغدو رهينة فعلية له·

.هكذا، يتحول سام رهينة ساذجة لماكس، كالأطفال تماماً، في ظل دهاء الثاني الذي يقنعه بأن يسمح بإدخال كاميرا إلى المتحف لتصويره لكي يخبر الناس بقصته، وينجح مقابل ذلك بالإفراج عن طفلين·

.في الحوار الذي يجريه الصحفي مع سام، ينجح في تقديم صورة الوجه المعذب لرجل أضحى بلا عمل، بحيث يخلق نوعاً من التعاطف معه على صعيد المشاهدين الذين يتابعون الحكاية· لكن الصحفي هنا لا يهدف إلى ذلك، فليس ثمة وجه بريء يحمله، وهو يدفع سام إلى أن يكون صلباً بكل الطرق؛ ويحشره في الزاوية التي تمكنه من أن يكون (هو) وسيلة اتصاله بالعالم·

.عندما يفاوض سام المأمور على دخول الكاميرا يقول له الثاني: أقبل، على أن تطلق سراح كل الأطفال·

.يهمس ماكس في أذنه: لا، لا توافق·

.لكن المأمور، وفي لقطة بارعة، يوافق على أن يكون له نصيب في هذه (القصة) بحيث يُقدِّم

facebook.com/the.Boooks

على أنه المخلّص، ويفهمه ماكس حتى قبل أن يطالب بذلك، ويوافق على دخول الكاميرا·

.هنا، الجمهور، المأمور بما هو سلطة، سام، الأطفال، كلهم رهائن سلطة أكبر، الشبكة التلفزيونية، أو الإعلام·

.ثمة تراتبية متصاعدة في سلم الرهائن إذن، لا يفلت منها أحد· في الداخل، يتصرف سام مع الأطفال بمحبة هائلة، حتى أنه يقوم بنفسه بإطفاء الضوء حتى يناموا، ويسرد لهم حكاية واحد من زعماء الهنود الحمر الذي ينتصب تمثاله في الداخل، ويحاول غافراس هنا أن يعقد مقارنة بين ضحيتين: الهندي الأحمر ضحية البيض، وسام ضحية جشع المجتمع الأبيض أيضاً· ولعل من أكثر اللقطات تأثيراً على صعيد المعنى، تلك المتمثلة في خروج فتاتين صغيرتين من المتحف، بعد أن يُطلق سراحهما، فما أن تصلا إلى منتصف الدرج الخارجي حتى تندفع مئات الكاميرات باتجاههما وسط سطوع الأضواء والفلاشات إلى ذلك الحد الذي يثير فيهما الفزع فتتراجعان في محاولة للعودة للداخل، إلا أن الأيدي تتلقفهما قبل أن تتمكنا من ذلك·

.نعم، يبدو الاختطاف أرحم من الحرية المستباحة بعدسات التصوير هنا· جملة واحدة تنطلق بنشوة على لسان مساعدة ماكس: سنصبح الرقم واحد· هذه الجملة تلخِّص كل شيء·

.لا يبدو ضمير الصحفي نظيفاً في أي لحظة، فأكثر من مرة، تكون بندقية المختطف في متناول يده، وطوال الفيلم يقدم المخرج سام كشخص غير قادر على التعامل حتى مع البندقية التي يحملها، ومن هنا تنطلق الرصاصة، ومن هنا حالات الإهمال المقصودة للبندقية لكشف أن آخر ما يريده الصحفي هو إنهاء القضية، لأن نهايتها هي نهايته الفعلية إذا لم يستطع اعتصارها تماماً·

.عندما يقول أحد الذين يعرفون سام: إن الذي صنعه هو ماكس، يقوم ماكس نفسه بإعادة مونتاج الشريط، بحيث يحذف اسمه ويحيل الجريمة إلى النظام الاجتماعي بصفة عامة·

.لكن السباق والتنافس الشديد بين المحطات لا يسمح بأن يكون(سام) بأكمله مُلكاً لمحطة واحدة، فتتقدم محطة أخرى عبر صحفي شهير جداً، لتقديم صورة مغايرة، فيغدو عندها سام

facebook.com/the.Boooks

الطيب الذي سهر طوال الليل لعلاج كلب عجوز، هو شخص مشوّش، وتتحول الطيبة إلى شراسة، والهدوء إلى عنف، وبموت الحارس الأسود إثر إصابته، يكون الطرف الآخر قد بدأ برسم صورة سام على ما يشتهي تمهيداً لقتله. وبخروج الفيلم من عالم السينما إلى عالم التلفزيون والنشرات التي تتابع الحكاية وصولًا إلى (السي إن إن) التي يقوم ماكس بفتح أبوابها لسام حينما يحس أن منافسه الذي يرسم صورة بشعة لسام يكاد ينجح، كما لو أن ماكس يقول (عليّ وعلى أعدائي)، بخروج الفيلم إلى عالم التلفزيون وأجوائه ودرامية صناعة الأحداث، تتخلّق حيوية ما، تُنعش الإيقاع العام، وترفع من وتيرة التشويق، ليس للمجتمع الذي شاهد الأحداث في بث حي فقط، بل بالنسبة لنا نحن أيضاً الذين نشاهد التلفزيون في السينما..

.لكن الحقيقة الحزينة الموجعة أن الجميع لعبة في يد الإعلام: زوجة الحارس الأسود التي تبيع قصة زوجها بعشرة آلاف دولار، الأطفال الرهائن الذين يفرحون حين يشاهدون أنفسهم على شاشة التلفزيون، وحتى سام يبدأ بالتفكير في طلب مبلغ من المال من ماكس مقابل قصته التي يرويها عنه، ثم في ذلك السؤال الذي يوجهه ماكس في النهاية له: من تريد أن يمثل دورك في هذه الحكاية بعد انتهائها.

.:ميل جيبسون. يرد سام.

.الجميع رهائن الصورة في النهاية.

.لذا، ليس ثمة نهاية سعيدة إذن، ما دام المحيط كله أسير هذه اللعبة، ورهينتها، ومن المريح أن جملة ماكس التي يطلقها في نهاية الفيلم لا تحكم له بالبراءة حين يصبح بين آلاف العدسات: لقد قتلناه.

.فيلم (مدينة مجنونة) مؤثر، لكن الحوار يبدو فيه طويلًا، لأن مجال حركة العدسة محدود ربما، كما يحس المرء بأنه يتم العمل على تأجيل النهاية بقسرية في حالات كثيرة. لكن ما يسجل لغافراس أنه استطاع أن يتحرك ويحرك المكان المغلق (المتحف) فليس من السهل أن يتم تصوير (مدينة مجنونة) بين أربعة جدران.

facebook.com/the.Boooks

ذا جاك بول

الدفاع عن الخيول!

.ثمة جملة باهرة في بساطتها وعمقها تحتل الجزء العلوي من ملصق فيلم (ذا جاك بول) للمخرج جون بادهام تقول: (كل البشر يريدون العدالة، لكن قلة منهم مستعدة لدفع ثمنها)؛ وفي هذه الجملة المركّزة مفتاح شخصية مورال ريدينغ التي يؤديها الممثل جون كوزاك باقتدار وبعمق نادرين، عبر أدائه الهادئ الواثق المشحون.

.كما أن هناك جملة أخرى في بداية هذا الشريط السينمائي الذي يمكن ترجمة عنوانه مع شيء من الحرفية (بيان رجل من العامة) تقول: الفيلم مأخوذ عن قصة حقيقية.

.لقد كانت الجملة الأخيرة على الدوام سببا في زيادة الاهتمام والإقبال على فيلم ما من قبل فئة عريضة من الناس، وسببا كافيا لإحجام جزء آخر عن مشاهدته، لكن الجزء الثاني وأنا واحد منهم، سيضطرون لإعادة النظر في قرارهم، لا لشيء، إلا لأن هذا الفيلم يقدم شخصية نبيلة على درجة هائلة من الشجاعة والقدرة على مواجهة الظلم دون أي اعتبار للخسارات، ومن المهم بين حين وآخر أن ندرك أن هذا النوع من البشر موجود في الحياة لا على الشاشات فحسب.

.يختار المخرج جون بادهام إطار أفلام (الويسترن) هذه المرة ليقدم حكايته، ويعمل بإتقان شديد، لا يهمل شيئا، ويذهب أعمق وأعمق نحو روح شخصية بطله، وكلما تقدم نحوها بيّن لنا ذلك المقدار من الصفاء الذي تتمتع به.

.وقبل المضي نحو الفيلم نشير هنا إلى أن بادهام واحد من المخرجين المتنوعين، الذين يشكل كل فيلم جديد من أفلامهم مغامرة سينمائية جديدة، وإذا كان هذا الأمر يعد فضيلة من فضائل البحث، إلا أنه أحيانا يربك المشاهد الذي يتتبع الأعمال، بحيث أن كل فيلم سيشكل جمهوره الخاص به، بعيداً عن جمهور محدد يجد ضالته في منظور معين للحياة تشكله انجازات مخرج ما مجتمعة (تم استعراض أعماله في قراءتنا لفيلمه الوقت الحاسم).

.في (بيان رجل من العامة) يرحل بادهام بعيداً، إلى زمن الخيول والبراري والأنهار الصافية

facebook.com/the.Boooks

والجرأة والمثالية والبراءة، والوحشية أيضا، كما لو انه يصور البشر في حالة تشكُّلهم.

.: أمِن أجل حصانين وهندي يقوم بكل هذا الذي يقوم به؟!!

.يقول أحد الرجال في الفيلم.

.وحكاية بطل الفيلم بسيطة، إنها حكاية الرجل الذي قرر أخيراً أن يخلد للراحة، يربي ابنه ويرعى زوجته التي يرى فيها معجزة حياته، رجل عميق للغاية في مشاعره، ويُفصح صمته دائماً عن طاقة مذهلة من الأحاسيس الصادقة، يربي الخيول في مزرعته، ويبيعها، وهكذا، إلى أن يفاجأ ذات يوم بأن عليه أن يدفع عشرة دولارات مقابل السماح له بالمرور من بوابة رجل اشترى الأرض التي تفصل المنطقة التي يعيش فيها عن المنطقة التي يبيع فيها خيوله، ولم يكن الأمر سوى محاولة لفرض النفوذ، وبالتالي شراء أراضي المنطقة كلها، ولأن مورال ريدينغ لا يملك عشرة دولارات يضطر مرغما لوضع جوادين من أقرب الجياد إلى قلب إبنه رهينة حتى يعود من رحلة البيع التي تستمر أسبوعين، ولأنه يحب الجوادين، يصر على أن يبقى أحد الهنود العاملين معه إلى جوارهما.

.حين يعود يكتشف أن الجوادين قد أُجبرا على عمل لا يمكن أن يكون التعذيب أكثر قسوة منه، حتى أنهما لا يستطيعان السير بأرجلهما شبة المحطمة والقروح التي تملأهما من جبهتيهما إلى آخر نقطة من جسميهما. ولذا، يصرخ مورال ريدينغ حين يراهما: أين جواداي، هذان ليسا لي! ويعطي بيلرد صاحب المزرعة ومالك الأراضي مهلة أسبوعين كي يعيد الجوادين إلى حالتهما. وحين يصل البيت يكتشف أن بيلرد قد أطلق كلابه على الهندي ومزقته، ولولا تمكنه من الهرب لمات بين أنيابها.

.يعود مورال ريدينغ بعد أسبوعين، فيجد الجوادين على حالهما، وهنا يقرر أن يلجأ للقضاء، لكن فساد القاضي ـ شريكَ (بيلرد) يدفعه لرفض القضية، فتتبرع زوجته للذهاب إلى المدعي العام للمنطقة، وهناك تفقد حياتها تحت أرجل خيول فزعة، فيبيع مورال ريدينغ مزرعته بثمن بخس، ويشكل جيشا من المزارعين الذين يتوقعون أن دورهم قادم، ويبدأ بمطاردة بيلرد، بعد أن قرر أن يطبق عدالته الخاصة به، في مكان لا عدالة فيه.

facebook.com/the.Boooks

.لكن القضية تذهب في اتجاه آخر، بعد أن يطبع بيانه ويوزعه مطالبا فيه بيلرد أن يعيد خيوله إلى ما كانت عليه ويعتذر للهندي على ما أصابه. إذ يقتُلُ رجلُ زوجته عن طريق الخطأ حين ظن أن الهندي وموران ريدينغ ينويان قتله، في وقت يريدان فيه إعطاءه البيان، ويقتل موران رجلا آخر من رجال المأمور في حالة دفاع عن النفس. وحين يكون موران ريدينغ قد قبل بتسوية للقضية بعد أن صدر بيان عفو عنه، يفاجأ الذين أصدروا البيان بالقتيلين، وينتهي الأمر بموران ريدينغ إلى حبل المشنقة، بعد أن يكون القاضي قد حكم على بيلرد بأن يعيد الجوادين إلى حالتهما الأولى، ويفعل ذلك، وبعد أن يحكم عليه بالسجن لسنوات.

.لكن النهاية الحزينة للغاية التي انتهى إليها موران ريدينغ، لم تكن مهمة بالنسبة إليه، لأنه ببساطة يقول لبيلرد، الذي بدا طوال الفيلم مجرد رجل من قش: لقد قلت لك أنك ستعيدهما إلى ما كانا عليه، ولقد نفذت وعدي.

.يرفع الفيلم إلى معناه ذلك الحس العميق بأهمية أن تكون هناك عدالة، ويبدو موران ريدينغ مدافعا حقيقياً عن الحق في الحياة، ويعذبه أن الحيوان يمكن أن يتعرض للتعذيب، كما يعذبه أنهم يتعاملون مع الهندي كأقل من حيوان. تصبح المعادلة هنا غير معنية بحجم القضية، بل بمعنى العدالة، ويغدو الجوادان وما تعرض له الهندي سببا كافيا للتضحية.

.يقول موران ريدينغ لابنه قبل أن يصعد درجات المشنقة: إسمعني، إذا اعتدى أحد على حقوقك فاذهب وراءه، لا تستسلم أبداً، فقط كن أذكى مني..

.لكن الجميل في الفيلم أن حكايته لا تطيش، لتذهب نحو حس الأخذ بالثأر لأن الزوجة ماتت في ملابسات الأحداث، وهكذا يعمل المخرج بكل حنكة كي لا يحشر بطله في هذه الزاوية التي تقوم عليها أساسات كثير من أفلام الغرب، بل يمضي إلى نهاية الشوط مندفعا من النبع الأول الذي تدفقت منه الأحداث.

.في فيلم بيان رجل من العامة، شيء كثير من فيلم (استرداد الدين) الذي قام ببطولته ميل جيبسون، فالطرف الآخر يتعجب دائما، كيف يمكن لكل منهما أن يقوم بما يقوم به لسبب تافه!! لكن المسألة أكبر، إذ أن كلا منهما لا يريد سوى حقه.

facebook.com/the.Boooks

.لكن دور مورال ريدينغ الذي أداه جاك كوزاك هنا، مختلف أيضا عن دور بورتر الذي أداه جيبسون، ففي حين أن مورال ريدينغ رجل شريف بكل ما تعنيه الكلمة، وليس له من الماضي سوى ما تُلمح إليه زوجته دون أن تصرح به، نفهم من تلميحها أخلاقياته النبيلة وحجم إصراره، إلا أن بورتر هو النموذج الكامل للبطل السلبي.

.أحاسيس كثيرة قاسية مؤلمة تعصف بمن يشاهد الفيلم، خاصة وهو يرى (نهاية هذا الرجل الشجاع) إلا أن عدالة مورال ريدينغ ستبقى منزهة، من وجهة نظر أولئك القلة الذين هم على استعداد لأن يدفعوا ثمن العدالة، لا أن يتمنوها فحسب.

.حتى اللحظة الأخيرة ينتظر المشاهد معجزة ما تنقذ هذا الرجل من محنته، كما يحدث عادة، لكن بادهام يمضي قُدما دون تردد وهو يصدم جمهور فيلمه.

.يقول الصبي لأبيه: إن الأمر لم يفت بعد، وهناك من يستطيع المساعدة.

.فيرد مورال: لا أريد مزيداً من القتل باسمي.

.وحين يصعد درجات المشنقة، يصعدها كإنسان لا كبطل، يقف، يستجمع طاقته، يعلو صوت تنفسه لفترة تطول، ثم يتحرك. لكن صوت مورال الذي لا يستدعيه بادهام هنا، يكون حاضرا، يتسرب للمشاهد من قاعة المحكمة وهو يقول للقاضي: لقد طبقت القانون بيدي، فعلت هذا لأنه لم يكن هناك قانون في رولينس. لقد كتبتُ قانوني الخاص، لكنني لم أبتدعه، لقد استخدمت ما كان قانونا، وفي ذهني ذلك القانون الذي كان موجوداً قبل أن نولد.

.فيلم (بيان رجل من العامة) ـ المأخوذ عن كتاب بعنوان (ميشيل كوهياس) لهينريش فون كليست ـ أشبه ما يكون بقصيدة حزينة، تحفر عميقا في الوجدان، وتبقى لزمن طويل، وبطله نموذج كبير لأولئك الخاسرين الذين يدافعون عن قضايا عادلة، وكانوا يستحقون دائما غير هذه النهايات.

facebook.com/the.Boooks

جزيرة الدكتور مورو

الإنسان أمام بوابة الرعب··

.تبدو رواية إتش· جي· ويلز (جزيرة الدكتور مورو) رواية أثيرة لدى المخرجين السينمائيين، وهي تذكرنا بذلك الاهتمام النادر الذي تلقاه بعض الأعمال، مثل (فرانكشتاين) لماري شيلي، و (د· جايكل ومستر هايد) لستيفنسون، التي قدمتها السينما مرات عديدة خلال هذا القرن، وبدا وكأنها روايات لا ينضب نبعها، وهي تواصل تجددها، وتوسِّعُ رؤاها من مُخرج إلى آخر، دون توقف·.

.وبين (فرانكشتاين) و (جزيرة الدكتور مورو) أكثر من خيط، حيث طموح العلم بأن يقهر الطبيعة ويلوي عنقها دون رحمة أو اعتبارٍ لما يمكن أن تؤول إليه الأمور· لكن المفرح في الروايتين أن الجموح المجنون يصل إلى نهاياته الحتمية· أما المخاوف نفسها التي تثيرها هذه الأعمال، فإنها لا تنطفئ أبداً بعد مغادرة الصالة أو الانتهاء من قراءة الكتاب، فثمة جنون ـ الآن ـ أكثر خطراً لأنه أكثر معرفة مع ذلك التقدم المذهل في مختلف العلوم· لقد كان فيلم فرانكشتاين حينها أقرب إلى مغامرة الخيال في حالة من حالات تجليه القاسية، ولعل رواية (جزيرة الدكتور مورو) ليست بعيدة عن أفق بصيرة الرواية الأولى، إلا أن عودة السينما لإنتاجها لا يعيد الحكاية نفسها، فالحكاية تتخلّق في رحم أزمنة أخرى قابلة لاحتضان الفكرة وتحقيقها على نحو أشد رعباً·

.في عام 1933 قُدمت الرواية في السينما للمرة الأولى، في فيلم من بطولة تشارلز لوتون وبيلا لوغوزي وبعد أربع وأربعين سنة أخرجها دون تايلر في فيلم من بطولة بيرت لانكستر ومايكل يورك؛ وها هو المخرج جون فرانكنهايمر صاحب العدد الكبير من روائع السينما يقدم الرواية من جديد، بمناسبة مرور مئة عام على نشرها· هذا المخرج الذي قدم: الحرب الرابعة، الخيّال، سبعة أيام من مايو، القطار ـ وهو من تحفه الخالدة، و سنة البندقية، الفتى الغريب· وكان قد قدم في عام 61 فيلماً لا ينسى من بطولة بيرت لانكستر هو (رجل الطيور في الكاترا)·

facebook.com/the.Boooks

.نحن إذن أمام مخرج غير عادي، ذي تاريخ سينمائي مشهود، يتقدم نحو رواية مرَّ على نشرها مائة عام، واثقاً من قدرته على بعثها من جديد.

.وكما يشير (بوب توماس) في مقالته حول هذا الفيلم، فإن مرور الزمن والتكنولوجيا الوراثية (هندسة الجينات) قد خدمت الفكرة التي قامت عليها الرواية وجعلتها أكثر منطقية اليوم، من أي يوم مضى.

.يلعب الأدوار الأساسية في فيلم فرانكنهايمر الممثل الكبير مارلون براندو، فال كيلمر، ديفيد ثيوليس، والممثلة فيروزا بالك. وهو يتناول حياة عالم نال جائزة نوبل عن أبحاثه في مجال تطوير الأجناس، ويسعى بلا كلل للفوز بالجائزة مرة أخرى، وذلك من خلال اعتكافه في جزيرة نائية وإجراء تجاربه على حيواناتها لمدة سبعة عشر عاماً، حتى لحظة وصول طيار المهمات الانسانية (دوغلاس: ديفيد ثيوليس) برفقة فال كيلمر الذي يلعب دور مونتغمري في الفيلم؛ بعد أن استطاع هذا الأخير انتشاله من قاربه المطاطي في المحيط وهو على وشك الموت، ليحضره بالتالي إلى الجزيرة حيث يعمل لدى الدكتور مورو - براندو، ويوفر له الحيوانات اللازمة للتجارب.

.ينفتح الفيلم على مشهد صراع عنيف في القارب بين رجلين في اليوم السابع من سقوط الطائرة التي تقلهما مع دوغلاس. وسبب الصراع المميت: آخر ما تبقى لديهما من ماء. إلا أنهما يسقطان معاً في مياه المحيط لتنتقل الكاميرا إلى سمكة قرش عملاقة تتقدم نحوهما، في حين تبدأ الأمواج بجرف القارب ودوغلاس الذي فيه إلى حيثما شاءت الريح.

.دوغلاس هو الذي يروي حكاية الدكتور مورو، حكايته، وحكاية مونتغمري، وتلك المخلوقات المعذبة التي أجريت عليها التجارب. دوغلاس هذا، الذي يصل الجزيرة مطمئناً لوعد مونتغمري بتأمين سفره على أول سفينة ستصل الجزيرة، بعد أن عالجه، وأعطاه ذلك الحس بأنه أنقذ حياته. إلا أن الأمور تسير في اتجاه مغاير تماماً، حيث يتقدم الكابوس بخطى واثقة باتجاه دوغلاس الطيار الشفاف. الذي يرتجف هلعاً أمام قسوة مونتغمري وهو يقوم بقصف عنق أرنب أبيض، بعد أن تغزَّل فيه، وترك دوغلاس يطبع قبلة على فروه الأبيض!!

facebook.com/the.Boooks

.هكذا، يبدأ الفيلم مستنداً إلى رمزين، سنجد امتداداتهما العميقة في خط سير الفيلم ونهايته. ونعني هنا: حادثة الاقتتال بين الرجلين في القارب، وحادثة الأرنب هذه.

... وتقوم كاميرا وليم فراكر بدور رمزي آخر منذ بداية الفيلم، حيث حركة الحياة في داخل الخلايا، متقاطعة بصورة سريعة مع عين مشرعة على الرعب. هذه الكاميرا التي لن تتوقف عن العمل في أبهى صورهِ وأكثرها دلالة، وهي تقدم لنا مارلون براندو في موكبه الذي يطل به على المُشاهد، وعلى كائناته التي أعاد بناءها وفق نظريته الجديدة وأبحاثه.

.يتقدم براندو في موكبه، بما يليق به أن يتقدم، دوراً وممثلًا. ويعمل المخرج طويلًا للتمهيد لهذا الظهور، الذي يجيء بعد مرور حوالي عشرين دقيقة من بداية الفيلم. ويظل براندو سيد الموقف دون منازع طيلة فترة ظهوره على الشاشة، وهي قصيرة نسبياً، ولا تتجاوز نصف الساعة بكثير. ليعود الوضع في النهاية للفوضى، كما لو أننا نشهد نهاية امبراطورية.

.إن الحنو الكبير الذي يبديه الدكتور مورو على كائناته، وتلك الصفة التي تناديه بها (الأب) والهدوء الواثق الذي يسكن كل حركة يقوم بها، تخفي في طياتها صورة قاسية مظلمة لشخص لا يرحم. متحكم (بالريموت) بالحيوانات التي حقنها بجينات بشرية. فهو يسيطر عليها بالألم من خلال زرع أجهزة في صدورها.

.يروي دوغلاس فصول الحكاية، كابوساً إثر كابوس، وهو يبدو هنا، لمسة انسانية غريبة عن المكان، ومحزنة وهي تحاول تغيير الوضع القائم بالحوار، مشدودة إلى علاقة ناعمة بابنة الدكتور مورو الرقيقة (ايزا) تلعب دورها فايروزا بالك. هذه الفتاة التي ستتكشف في النهاية، مُسْفِرة عن مخلوق معذب، حيث هي في الأصل قطة؛ أمام حالة الحب المفاجئة بالنسبة لها. إلا أن بروز أنيابها، يصبح مصدر فزع حقيقي لها، بعد أن أوشكت أن تكون على يقين بأنها ابنة مورو التي لا تشبه البقية في شيء، وأنها الأكمل صنعاً من بينهم!! خاصة إذا ما تأمل المرء الكائنات المطوّرة عن ضباع وخنازير وقردة وأكباش ونمور. (إيزا) هذه وعلاقتها بدوغلاس هي اللمسة الأكثر رقة في الفيلم، والتي ستتحول إلى أكثر نقاط الفيلم مأساوية.

.وإذا كان في شغف المعرفة، مصدر شقاء دوغلاس، الذي أبى إلا أن يغادر غرفته التي أُقفلت

facebook.com/the.Boooks

عليه، ليتعرف على ما في الجزيرة، فإن المعرفة بالنسبة للحيوانات تشكل أول خطوة على طريق النجاة، فهي تدرك أنها ما لم تتخلص من مصدر الألم، فإنها ستبقى كما هي. يقول (سابو) القرد: إنه السبب (مورو)، عاجلًا أم آجلًا سنصبح جميعنا أشراراً، أو ما هو أسوأ، إننا نحلم بعالم أفضل بلا ألم، ويجب أن نوقفه، لنعود إلى أشجارنا، لاستعادة ما كان لدينا، هذا السحر لا يناسبنا، نحن بشر ولسنا بشرا، حيوانات ولسنا حيوانات، بشر لأن والدنا قد جعلنا كذلك.

.وفي مشهد مواجهة دام على المستوى الوجودي يقول الضَّبع: أبي، أنا أناديك أبي، ولكنني لست مثلك، ولا أشبه أسلافي، أبي لماذا تسبب لنا الألم إذا كنا أولادك؟!!

.: أنتم حقاً أولادي، ولكن للقانون ضروراته.

.لكن ذلك لا يستمر، حيث تبدأ المخلوقات بالتمرد وينجح أحدها بعد مقتل النمر على يد أحد (أبناء) مورو المقربين، بانتزاع جهاز الألم.

.: لا ألم بعد الآن. لن نخدم سيدنا. القانون للبشر، ونحن لسنا بشرا. سنصيد ونأكل اللحم لا قانون بعد الآن.

.وتتبعه كائنات أخرى في تمرده، وحين يفكر الدكتور مورو باستخدام (الريموت) بعد أن تحاصره، يكتشف أنه لا يستطيع أن يفعل شيئاً، فتقطِّعه الحيوانات إرباً إرباً،.. وليبدأ فصل الفوضى.

.بين هذه المشاهد ـ دائماً ـ هناك مونتغمري، الغامض الخبيث. وهناك دوغلاس الذي نراه طوال الفيلم ممسكاً بالمسدس في يده. المسدس الذي سمح له الدكتور مورو بحيازته، محاولًا أن يطمئنه. إلا أن دوغلاس، لا يوحي بأن حمله للمسدس طوال الوقت جاء خوفاً من المخلوقات، بقدر ما هو خوف حقيقي من مورو ومونتغمري. فالحيوانات حاولت أن تساعده منذ البداية في محاولة هروبه بمعاونة (إيزا) وعلى اختلاف طبائعها، تظل تحمل درجة ما من الطيبة في علاقتها معه.

.يرتفع الفيلم إلى مستويات عالية من المعنى، تتجاوز الجزيرة وما، ومن، فيها، في أكثر من

facebook.com/the.Boooks

موقف، أهمها ذلك المتعلق بالأبوة المترفعة العالمة القادرة، وتصوّرها للألم كنوع من العقاب أو القانون، والثاني في ذلك الحوار بين مورو ودوغلاس·

.: ألا تشعر بالحر· يسأله دوغلاس فيرد·

.: أنا أتضايق منه، لا يمكنني احتمال ضوء الشمس، لو كان الأمر بيدي لأخفيت الضوء عن الأرض·

.يحاول مونتغمري أن يأخذ مكان (الأب) ومكانته بعد موت مورو، إلا أن الحيوانات التي تمردت لم تكن تسعى إلى إيجاد (أب) جديد· لقد كانت تسعى إلى قتل فكرة الأبوة واجتثاثها من جذورها· وهكذا يُقتل مونتغمري، ويرتفع إيقاع العنف لتبدأ النيران بالتهام الجزيرة، وعلى نحو غير مفهوم تظهر ناقلات جنود تقودها المخلوقات ورشاشات أيضاً، بعد أن كنا طوال الفيلم نشاهد مسدساً في يد دوغلاس وسيارة (جيب) وحيدة!!·

.وينتهي الفيلم بمشهد وداع لدوغلاس· مشهد حزين، ومخلوقات حزينة، حيث يعِدها دوغلاس بأن يرسل علماء إلى الجزيرة لمعالجتها مما أصبحت عليه، فتقول: لا·· لا مزيد من العلماء أو التجارب، يجب أن نكون ما نحن، وليس ما حاول أبونا أن يجعلنا عليه·

.ومع صوت دوغلاس السارد للأحداث من خارج الكادر، تندفع إلى الشاشة مشاهد صراع عنيفة بين ا لبشر، متقاطعة، في غير مدينة حديثة·

.إنه يستعيد المشهد القديم، ويستحضر المشهد المقبل: أشعر أن الحيوانات بداخلهم، وأن الإنسان مخلوق ليس بشراً وليس حيواناً، لأنه مزيج غير مستقر من الاثنين معاً· وها أنا أمضي خائفاً·

.جملة دوغلاس الأخيرة صيحة تحذير ورعب من المستقبل، من الجزيرة المقبلة التي سيصل إليها، وهو يعرف ما فيها، بعد أن تفتَّحت عيناه على ما يتهدد البشرية·

.ولكن أين مارلون براندو على المستوى السينمائي في هذا الفيلم· براندو الذي ينتظر عشاق السينما مشاهدته، هو المقلّ في السنوات العشرين الأخيرة؟

.إنه يحضر بقوة في أدائه لشخصية الدكتور مورو، ولكن أداءه يحيلنا إلى أعمال سابقة له،

facebook.com/the.Boooks

بدأت في (العراب) وتُوِّجت رغم قصر الدور في (القيامة الآن) وهما فيلمان لفرانسيس فورد كوبولا. بمعنى آخر، فإن كوبولا قد نجح على نحو كبير في رسم صورة براندو من خلال تجلياته في هذين الفيلمين، بحيث أصبح صعبا على براندو الخروج من سحر كوبولا ولعنته الجميلة في الوقت نفسه.

.شخصية الدكتور مورو، ليست بعيدة أبداً عن شخصية كيرتز التي أدّاها في (القيامة الآن) حيث تحوَّل في ذلك المجتمع البدائي إلى شخصية أسطورية مسيطرة بمرتبة آلهة. إنهما دوران متقابلان، متكاملان، كوجهيّ عملة واحدة، تلعب الغيبيات دورها في رسم صورة الزعيم في الفيلم الأول، ويلعب العلم دوره في رسم صورة الزعيم الأب في هذا الرعب المُشرع (جزيرة الدكتور مورو).

facebook.com/the.Boooks

سينما مختلفة

facebook.com/the.Boooks

تانغــو

رثاء القمم الباردة

.الخيال هو سياج الأمان الذي يمنعنا من السقوط في حفرة الرعب.

(ماريو سواريز ـ بطل تانغو).

.بدأ كارلوس ساورا ـ الذي يعتبر اليوم واحداً من أهم المخرجين السينمائيين العالميين ـ حياته مصورا فوتوغرافيا ناجحا، وملفتا للأنظار، إلا أن تشجيع شقيقه له دفعه للالتحاق بمعهد السينما بمدريد، حيث غدا، وفي فترة قصيرة نسبيا، من أهم مخرجي اسبانيا عبر تاريخها، وأحد أبرز مخرجي السينما الذين استطاعوا الخروج باقتراحات إبداعية وثقافية أصيلة، بعيدا عن تأثيرات السينما الهوليوودية· إنه واحد من الكبار المختلفين عن السائد والخارجين عليه، والسّاعين لتشكيل ملامح سينمائية خاصة نابعة من خصوصيات بلدانهم·

.ينتمي كارلوس ساورا إلى فئة أكيرا كيراساوا الياباني الكبير، وفلليني، وبيرغمان، وثيو أنجيلوبولس، وكوستا غافراس في بعض أفلامه، وفيم فندرز وأمير كاوستاريكا الذي لا ينتمي للجيل نفسه بل لرؤاه·

.في السبعينات والثمانينات تكرست تجربة ساورا بصورة قوية، بعد أن قدم في الستينات عدداً من الأفلام القوية متأثراً بأعمال الواقعيين الإيطاليين الجدد الذين تعرف عليهم أثناء دراسته، وبدا حضورهم واضحا، باستخدامه لمثلين غير محترفين واهتمامه بالمواضيع الاجتماعية واختيار مواقع التصوير منذ فيلمه الأول (لوس جولفوس) الذي قدمه في عام 1960· ورغم أن هذا الفيلم لم يُستقبل بصورة جيدة، إلا أنه واصل مشواره الذي مكّنه من أن يحصد ثقة قوية به حين قدمفيلمه الثالث الجميل (الصيد) عام 1966·

.يوجّهُ فيلم الصيد إدانة مميزة للروح الاسبانية الفاشية التي حكمت ذات يوم: ثلاثة رجال في منتصف العمر ومعهم فتى يذهبون في رحلة لمدة يوم لصيد الأرانب، يأخذون معهم كل ما يلزمهم ليكون الصيد ناجحا، بنادقهم وثرثراتهم المتقاطعة مع الوضع العام القائم ـ يعاونهم أحد الحيوانات الذي يتم إطلاقه عبر جحور الأرانب وفي رقبته جرس، حتى يُفزعها ويضطرها

facebook.com/the.Boooks

للخروج، وهنا تبدأ حفلة الصيد التي تتصاعد دمويتها بتسارع مرعب.

.من بين ثرثراتهم، التي تبدو كمنولوج جماعي طويل، يطل الشعور بالأسف والمرارة والغيرة، لكن المشاعر في الحقيقة أعمق من ذلك، فهي غير محددة، ومع تقدم الفيلم يصبح الشعور بالذنب هو المسيطر أكثر فأكثر، فالمكان الذي يختاره ساورا ساحة لصيدهم هو ساحةُ واحدةٍ من معارك الحرب الاسبانية، التي يبدو أنهم كانوا ممن خاضوها، وما زال الموقع يحتوي على بعض بقايا الجثث؛ ويظهر أثر الحرب أمامهم قائماً لأن نصف الأرانب التي قتلوها كانت مريضة، وهكذا كلما ازدادت حرارة الشمس أصبح تحديق الكاميرا فيهم أكثر شراسة بحيث يكاد يحرق جلودهم وهم يتقلّبون في ماضيهم.

.ويشير دليل الأفلام لعام 97 الصادر عن دار بنغوين إلى أن التلميحات الجنسية المحمومة التي يحفل بها (الصيد) تحيل إلى القمع السياسي، ثم ما تلبث أن تنقلب إلى حالات عنف وشعور ينذر بأنهم ذاهبون لتدمير ذواتهم.

.تظل هذه الأحاسيس تتصاعد في الداخل إلى أن تنفجر في لحظة غير عادية، فتستدير بنادقهم بعيدا عن الأرانب المذعورة باتجاه أنفسهم ويبدأون بإطلاق النار على بعضهم بعضا، حيث يموت الجميع، باستثناء الفتى الذي يرافقهم لا للصيد، بل للعناية بطعامهم وشرابهم.

ويمكن لمن يُشاهد هذا الفيلم، رغم مرور كل هذه السنوات على إنتاجه، أن يلحظ مدى براعة ساورا، ومدى شراسته وهو يقدم فيلما صادما يحاول برؤياه إعادة ترتيب الماضي الاسباني.

ولعل أحد أسباب فرادة هذا الفيلم تكمن في الكراهية الواضحة التي يبديها تجاه شخصياته، إذ من النادر أن يحمل فيلم مثل هذا الإحساس ويمثل هذه القوة.

.بعد ذلك أخذت أفلام ساورا تنحو باتجاه الكوميديا السوداء حيث تختلط الحقيقة بالخيال.

وقد كان فيلماه ببرمنت فريبيه، وحديقة السعادة، هما الفيلمان الوحيدان اللذان أنتجا في تلك الفترة (67 -70) وحصلا على التقدير العالمي، خاصة فيلمه الأول الذي حصل على جائزة الدب الفضي من مهرجان برلين عام 68، وفي عام 73 فاز فيلمه (بريما أنجليكا) بجائزة التحكيم في مهرجان كان 74، وكذلك فيلم (نداء الغراب) الذي حصل على جائزة التحكيم

facebook.com/the.Boooks

الخاصة في كان 76·

.تصف موسوعة (سينيمانيا) أفلام ساورا بأنها كانت تعكس آثار أشكال القمع التي مارسها نظام فرانكو على مجريات الحياة العامة غير السياسية· والفكرة الأساسية المشتركة كانت حول القمع الجنسي وكيف استطاع أن يتطور إلى أشكال سلوكية غير طبيعية وهدّامة، وغالبا ما كانت الممثلة الرئيسة في هذه الفترة هي جير الدين شابلن التي أنجبت منه ابنا·

.بعد موت فرانكو عام 75 أصبح ساورا حرا في التعامل مع مواضيع كانت تعتبر سابقا من المحرمات، ففي عام 1980 قدم فيلم (دبريزا دبريزا) الذي حاز على جائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين 81، وعالج فيه موضوع حياة الشوارع ليافعي مدينة مدريد، وأشّر إلى عودة ساورا للمواضيع التي عالجها في فيلمه الأول· ولتحقيق أكبر قدر من الواقعية، أشرك ساورا في كتابة النص أربعة من رجال العصابات في الشوارع· بعد ذلك بدأ بإخراج أفلام الرقص (عرس الدم 81، كارمن 83، والحب المسحور 86 التي غدت من أكثر الأفلام شعبية في تاريخ شباك التذاكر الإسبانية وهي مستوحاة من الباليه الكلاسيكية وموضوعة في قالب أسباني أصيل ومعاصر؛ وقد نال ساورا عن هذه الثلاثية الجائزة الخاصة من مهرجان مونتريال عام 88 ؛ لكنه بين هذه الأفلام قدَّم (ساعات جميلة عام 81) و (أنتونيتا 82) و (الأرجل الخشبية 84)، وجميع هذه الأفلام قصص تقتفي أسرار الروح وتعالج آثار الانتحار، وفي عام 1988 أخرج فيلم (الدورادو) وهو بمثابة ملحمة تاريخية فخمة مبنية على قصة حياة الفاتح بيدرو ديأورسو، وفي عام 90 قدم فيلم (آي كارميلا) وعنه فازت كارمن مورا بجائزة أفضل ممثلة من جوائز الأفلام الأوروبية·

.لقد كانت هذه المقدمة جزءا لا بد منه للوصول إلى فيلم كارلوس ساورا الأخير تانغو والذي رشح لجائزة أوسكار أفضل فيلم أجنبي لعام 1999، إلا أن فيلم (الحياة جميلة) اختطفها منه·

facebook.com/the.Boooks

تــانغو

الشيء الوحيد الذي يمكن أن نكون على ثقة بأنه قد حدث لبطل فيلم (تانغو) ماريو سواريز ـ يلعب الدور الممثل الأرجنتيني ميغيل انجل سولا ـ هو إصابته في حادث سير ارتطمت به سيارته بحافلة، ودلالة ذلك الحادث عكاز، وقدم تُسبب لصاحبها قليلا من العرج.

في هذا الفيلم الذي يبدو تتويجا فنيا غير عادي للمخرج الاسباني الكبير كارلوس ساورا تصعيد متقن لكل أساليبه التي استخدمها من قبل وخصوصا في أفلامه: كارمن، الحب المسحور، وعرس الدم المأخوذ عن رائعة لوركا المسرحية.

كل رموز ساورا تحضر في تانغو: الموسيقى ـ رافعة العمل ومداه، الراقصة الأولى والراقصة الثانية المنافسة، حكاية حب عاثرة خارج الخشبة التي يتم العمل عليها، وملجأ للحكاية في علاقة حب مع الراقص الأول أو المخرج، ثم قبل ذلك كله: التمرينات أو (مجمل البروفات التي تشكل في النهاية العمل الفني، أو الفيلم).

أفلام ساورا هذه، نمط مختلف عما تعوّدت السينما أن تقدمه، إنها مشغولة بالمساحة الفنية والفكرية والزمنية السابقة للفيلم في حالاته العادية، إذ يرينا كيف يمكن أن نصنع عملًا فنياً، وتُشكِّلُ لحظة عمل الفيلم، هذه، أعمق نقطة فيه، ففي حين تأتي البنية التقليدية للأفلام عموما لترينا النسخة الأخيرة والأجود، تجيء أفلام ساورا لترينا عثرات ما قبل الإنجاز، دهاليزه، عذابات المشاركين فيه، خصوصياتهم، هواجسهم الإنسانية والفنية، والطريقة القاسية التي يتشكل فيها العالم على الخشبة، لا تلك التي نشاهده فيها جاهزا ومكتملا إلى حد عدم حاجته لأي رتوش.

العمل الفني لديه،، هو مرحلة تكوّنه، لا كماله الذي يُبهر به الناس، خاصة في هذه الثلاثية، التي يعززها الآن بتانغو، لتغدو رباعية.

لا يختفي ساورا أبدا خلف الكواليس، ليرينا المنجز الأنيق على الخشبة، كالنحات الذي يحرص على ألا يرى أحد عمله قبل إتمامه، ولذا، يقوم بوضع ذلك الغطاء الأبيض فوق تمثاله، ليمد يده في اللحظة المناسبة ويرفعه بما يشبه كثيرا حركة الساحر. أعمال كارلوس ساورا في

facebook.com/the.Boooks

رباعيته هذه تتم في العراء أمام أعين الجميع، لا لشيء إلا لأنه يرى الخشبة التي يُجري عليها استعدادات العرض الذي من المتوقع أن يشاهده أناس غيرنا ضمنياً، هي الشيء الوحيد الحقيقي، لأنها الحياة.

فيلم كارلوس ساورا هنا ليس عملا فنيا، بل هو ممارسة للفن، بما تعنيه من ممارسة للحياة. وفي ذلك نبل كبير.

ولا يقف عمل ساورا وفلسفته عند حد البروفة ـ المَشاهد، بل يذهب أعمق نحو الفنان ـ الإنسان. فالتقاطع الذي يتم بين الدور كدور، والشخصية ومن يؤديها، هي حالة التوحد القصوى التي لا يعود بعدها هناك مسافة بين الفنان وإنسانيته؛ كما لو أن الدور ينضج على نار احتراق من يؤديه، والفنان ينضج على نار الدور الذي يُؤدى. ويمكننا أن نلاحظ شيئا نادرا هنا يتمثل في أن أسماء شخصياته الفنية هي الأسماء الحقيقية الأولى لممثليه وممثلاته. وربما تكمن هنا فلسفة هذا المخرج ومنظوره للفن والحياة باعتبارهما شيئا واحدا، لا يمكن الفصل بينهما.

جملتان أساسيتان تشكِّلان مفتاح تأمل فيلم (تانغو)، الأولى تفتح باب التعامل الفني للمخرج مع مادته في لحظة انصهار أبطاله مع ما يقومون به ـ وهو بينهم ـ وهي ترينا فلسفته في التعامل مع اللون والضوء والكيفية التي رأيناهما بها في الفيلم؛ والثانية، هي مدخل تعامل الكائن مع ماضيه الخاص ومع سياق هذا الماضي في بعديه الخاص للغاية والعام.

تقول الأولى: اللون هو دلالة سفر بطل العمل للماضي، والضوء والظلام هما وسيلة الانتقال ما بين عالمه الخارجي وعالمه الداخلي.

أما الثانية، فهي تلك التي يقولها ماريو سواريز، مخرج العرض ـ وبطله وهو يستعين بقول للكاتب الأرجنتيني بورخيس: الماضي هو الشيء الوحيد الذي لا يمكن تدميره، إذ أنه عاجلا أم آجلا سيظهر.

لكن، وقبل المضي بعيدا، يمكننا أن نذهب نحو مادة هذا الفيلم الأولى التي تُشكِّل صورته النهائية:

facebook.com/the.Boooks

يفتتح كارلوس ساورا فيلمه عل مشهد لبيونس آيرس عند الغروب، تستعرض الكاميرا في لقطة عامة شحوب المدينة، في لحظة لا يرى المشاهد منها سوى هذا العام الغامض الذي لا يستطيع أن يصل لتحديد أي ملمح خاص فيه، ومن هذا المشهد بصفرته البرتقالية، ينتقل إلى عالم الفيلم، كما لو أن المشهد الأول هو محاولة ربط متقشفة كي يشير إلى أن ما يحدث على خشبة المسرح، يتم وينتمي لمدينة قائمة فعلا هناك، وما المسرح هنا إلا جوهرها. هكذا لا يعود ساورا لذلك الخارج سوى مرتين تقريبا، وفيهما تبدو المدينة امتدادا للخشبة، أو الخشبات الكثيرة للمسرح، وجزءا منها وليس العكس، فالفن لديه هو الحياة.

لكنه وهو يذهب بعيداً في هذا الاتجاه، يرينا الحياة الغنية القابعة في الفن، ومن هنا يبرر العزلة القائمة بين حدي المعادلة، وهو ينفيها.

ماريو سواريز - المخرج الذي سيتبين لنا فيما بعد أنه يعمل على إنجاز عرض بعنوان (تانغو) يُقلِّبُ مخطوطة عمله ويتذكر ماضيه، حيث تأتي أغنية من خارج الكادر، أغنية طويلة، كاملة، بصوت فتاة تردد: الحياة غريبة جدا يا صديقي.

تبدو الأغنية هنا محاولة لتلخيص حكاية الشخص الواقعي الذي نراه على الشاشة أمامنا: المخرج، ولكنها ستكون حكاية الشخص الوهمي الذي سنراه بعد قليل على الخشبة يوجه الراقصين. باعتباره بطلا للفيلم، لأن الفتاة التي تُغني الأغنية القادمة من ماضيه، لن تلبث أن تخرج من الكلمات في العرض الذي يعمل عليه على صورة فتاة أخرى - وهي جزء من العرض هنا، بل الجزء الأكبر لأنها ستغدو بطلته - وتغنيها أمامنا في مشهد حميم بعد ذلك، كما لو أنها تمد يدها في اللحظة الأخيرة لإنقاذ ماريو من الغرق.

في هذه اللحظة تبدو نجاة ماريو داخل عمله، كما بدا لنا للحظة أن هلاكه كان في عمل آخر. إذ حين يمضي ساورا عبر عتمة المشهد لرؤية ما يدور في داخل ماريو، يتبين لنا أن ما حدث له من جرح في الروح تم على الخشبة أيضا، ثمة امرأة يحبها، تتخلى عنه، أو لا تبادله الحب، فيستل خنجره ويقتلها. لكننا فيما بعد سنرى المرأة نفسها تؤدي الدور الأول في العرض الموسيقي، قبل أن تظهر الفتاة الثانية (إيلينا) لتحتل مركز البطولة مُقصية (لورا) بعيدا نحو

facebook.com/the.Boooks

الدور الثاني:

هنا يحدث الالتباس، الذي نحاول فيه أن نعرف جاهدين، دون أن نظفر بإجابة قاطعة، هل نرى الماضي الفعلي لماريو؟ أم رغباته الدفينة؟ أم كل ما في الأمر أن ما نشاهده هو مجرد تمرينات لساورا على نص قائم أصلا.

يتيح لنا كارلوس ساورا حرية الوهم في أن نذهب نحو تفسير أن حكاية المخرج مع بطلتي عرضه، الرافضة له، والقابلة به، جزء مستقل عن العرض المسرحي، أي علاقة حقيقية كل ما في الأمر أنها تحدث بين زملاء المهنة، ولذا نرى إيلينا تهجر أنجلو الرجل الغني ـ المساهم الأكبر في إنتاج العرض، والذي كان سببا وراء بث الحماس في ماريو لامتحان قدراتها الفنية فينتهي معجباً بها، مثلما هي معجبة به، مما يتسبب لها الوقوع تحت حس أنها مراقبة، وأن أنجلو لن يسامحها على ما قامت به، لأنه سبق وأن قال لها انه سيقتلها إذا ما هجرته.

كل هذه التفاصيل تبدو كما لو أنها خارج العرض ـ البروفة، خاصة حين يصور لنا ساورا عدم رضى المنتج عما يقدمه ماريو في المسرحية الموسيقية، إذ يجري الحديث بصورة مباشرة، في المرة الأولى عن الجمهور الذي تحول اليوم إلى مجرد مشاهد للتلفزيون، وكيف تحدد الشاشة الصغيرة معاييره الفنية، ولذا فإن أي عمل يُنتج يجب أن يراعي هذه النقطة الحساسة التي قد تقصم ظهر أي إنتاج فني، وفي المرة الثانية عندما يتم الحديث عن الماضي، حين يرى المنتج ـ الذي يكنُّ كراهية للمخرج أصلا بسبب اختطافه لفتاته إيلينا ـ أن نبش جراح الماضي عبر استحضار مذابح الحرب الأهلية الإسبانية والهجرات القسرية شيء لا يمكن أن يحتمله عمل موسيقي مسرحي في هذا الزمان.

لكن هذا الإحساس الذي يصيبنا بشدة، أي كون هذه التفاصيل خارج البنية الفعلية للحدث المسرحي أو للزمن المسرحي تنهار بعد ذلك، فحين يُقدم ماريو البروفة الأخيرة بحضور المنتج، ونلمح العصبية الظاهرة على الثاني، وعدم رغبته في التصفيق لأي مشهد يستحق ذلك، ويصفق له فعلا كل من يحضر البروفة، يُصَعِّد ساورا الأحداث، ويحوّل الخشبة كلها إلى لحظة حياة حقيقية، حين يُقدِمُ أحد الرجال الذين يعملون لصالح المنتج ـ متسللا ـ على طعن

facebook.com/the.Boooks

إيلينا طعنة قاتلة، وهنا يصرخ ماريو ـ مخرج العرض: لا٠ ويركض نحو الخشبة مخترقاً جموع الراقصين بهلع حقيقي، ويصرخ أنجلو في اللحظة ذاتها ويتبعه، وهناك نرى إيلينا غارقة في دمها لحظات تطول، قبل أن تفتح عينيها، لندرك أن ما حدث ليس حقيقة ونتيجة لتهديدات أنجلو لها بالقتل إن هي هجرته، بل ان ذلك جزء من العمل المسرحي، فما يلبث أنجلو أن يقول لماريو: أظن أنني أطلقت الصرخة في اللحظة غير المناسبة، ولكنني حين سأعتاد الإيقاع سأنجح في ذلك!!!

إنها عبقرية كارلوس ساورا، القادرة على تفجير كل تلك الأوهام المتضاربة، التي تختفي فيها المسافة بين الفن وما يريد أن يقوله، لأنه الحياة كلها مكثفة في أعمق حالاتها٠

وبعيدا عن المنظور العام الذي يتحرك فيه الفيلم فنيا، يمكن أن نذهب لقراءة بعض محاوره الموازية التي قد تشتبك إلى حد بعيد مع هواجس كارلوس ساورا نفسه، فالفيلم الذي يسعى لتقديم مسرحية غنائية، يسعى لتقديم سيرة داخلية لبطله ماريو سواريز، حيث يظهر ومنذ المشهد الأول رجلا في العقد السابع من عمره تقريبا، مطاردا بماضيه الشخصي: هجرة المرأة له، إحساسه القاتل بأنه لم يعد مرغوبا، لأنه أشبه ما يكون بـ (أسد عجوز يجوب الصحارى القاحلة) ثم إدراكه لهول المسافة الزمنية التي تفصله عن بطلة عمله (إيلينا) إنها في الثالثة والعشرين ، ويتصور هو أنها لم تزل في الثامنة عشرة لا غير، ولعل حسه المفرط هنا وهو يقدّر عمرها، جزء أساس لمدى تضخم إحساسه بعمره، ولذا فإن الفيلم يقدمه كرجل منهك تماما على المستوى الإنساني الخاص، وإن كان يقدمه في مشاهد تالية على أنه رجل صلب على صعيد تعامله باحترام مع فنه بحيث لا يسمح لأحد بالتدخل في مسرحيته، رافضا كل الضغوط بإباء الفنان الذي يدرك ما يقدمه٠ لكنه وهو يواجه إيلينا لا يخفي إحساسه برحلة حياته الفنية (ما الحياة التي عشتها؟ أشعر بأنني ضيَّعت وقتي، وكل ما فعلته أنني سبحت بهلع فقط لأتجنب الغرق) وفي مونولوج طويل يبوح في المسرح ليلا أثناء وجوده وحيدا (المدينة قمة باردة، من نحن؟ كيف نعيش؟ يا لضآلتنا٠٠٠ لقد انسقت وراء خيالك، رجلا ينهار أمام امرأة تظهر، رجلا يقع في الحب، يلاحقها بيأس)٠.

facebook.com/the.Boooks

يقول له أحد العاملين معه في بداية الفيلم (إن حياتك كلها كانت أشبه بلحظة وميض) بعد أن يصف هو الطريقة التي داهمته به الشاحنة وأوشكت أن تقتله، وفي تلك الجملة يكمن حس عميق بانفلات الزمن وبمدى قدرة المرء على أن يبهر الآخرين فيه، ولكن ذلك أيضا، يشير إلى تلك الهشاشة التي لا تجعلنا نرضى عن أي إنجاز كبير حققناه، ما دامت المسافة بيننا وبين القبر تضيق، وبيننا وبين معايشة الجمال تتسع.

إن مشهد ماريو أمام إيلينا في المطعم يثير الأسى، حيث يجلس مرتبكا متلعثما باحثا عن كلمات تليق، كما لو انه ليس ذلك الفنان الصلب الذي يواجه كل محاولات النيل من فكرته ومن مشروعه الفني، ولا شيء يهزه هنا سوى ذلك الفرق الهائل الذي يحس به بين جمال يحاول أن يتحاشى النظر إليه كي لا يتعذب أكثر، وبين حسه بأنه قد أصبح خارج الحياة لهذا السبب بالذات. هل يقدم كارلوس ساورا سيرته الذاتية الخاصة، وما آلت إليه أفكاره تجاه العالم، وهو يرثي مصير المشاريع الفنية الكبرى التي تقف عارية اليوم ووحيدة في مهب منطق الشاشة الصغيرة ومعاييره الضحلة؟ ربما، فساورا أيضا في عمر بطله، فقد ولد عام 2391 وهو مخرج أيضاً!! ويسعى دائما لردم المسافة بين الممثل والشخصية حين يجعلهما ـ كما قلنا ـ يحملان الاسم الحقيقي.

أما على صعيد سعيه لإنجاز رباعية سينمائية فيظهر ذلك واضحا، عبر الموضوع/ الأسلوب، وعبر سعيه أيضا وإصراره على أن تكون بطلة عمله الجديد (تانغو) الممثلة ميا مايسترو، صورة للممثلة لورا ديل سول، بطلة فيلمين من هذه الرباعية (الحب المسحور، وكارمن) إنه يقدم ممثلة تكاد تكون نسخة مطابقة للبطلة الضائعة، وذلك أمر يدعو للتساؤل حقا، لكنه حين يقدم المرأة الأخرى البديلة للممثلة كريستينا هويوس، يتنازل قليلا عن الشبه الذي كانت تتمتع به تلك الممثلة التي كانت تقف دوما نقيضا لبطلته الأساسية؛ ويمكن أن يفسر لنا ذلك ما صرح به ساورا ذات يوم عن إحساسه الخاص بصورة الفتاة التي يمكن أن تكون عليها كارمن: (مذ كنت صغيرا كان لاسم كارمن دلالة خاصة عندي، إنني لا أعرف لماذا كنت أربط ذهنيا هذا الاسم بامرأة جميلة من الأندلس، شعرها أسود، شفتاها ممتلئتان وعيناها داكنتان

facebook.com/the.Boooks

كعيني غزال.. حكايتها قصة بدائية تنبع مباشرة من الأرض ولا يمكن استيعابها إلا من خلال بيئة البحر المتوسط وجوّه). وفي هذا الوصف ما يحيل أيضا إلى فيلم تانغو وبطلته، سوى أنه يعمل هنا على خلفية المشهد الراقص وحكاياته حين يمزجه بمشاهد من الحرب الأهلية الإسبانية، ويستحضر صورة الهجرات التي سببتها، وظل الفاشية الذي يرزح تحته البشر.

يبدو ساورا هنا غير قادر على التخلي عن أي شيء من الماضي (كبطله المخرج)، ومفرطا في أمانته لعناصر أعماله التي تشكل صورة رباعيته على مستوى الشكل وعلى مستوى الرؤيا، وفي ذلك ما يثير الإعجاب، إذ كيف يستطيع مخرج أن يقدم العناصر نفسها دائما في فيلم جديد نُقبل عليه كما لو أننا لم نر أيا من عناصره من قبل؛ ولعل في ذلك ما يشبه رقعة الشطرنج التي تمثل المسرح، وأحجار الشطرنج التي تمثل الشخصيات، فرغم أن رقعة الشطرنج لا تتغير وقانون اللعبة لا يتغير، وكذلك الأحجار، إلا أننا قادرون على أن نستخدمها لنلعب ما لا يُحصى من المباريات، وتكون كل لعبة جديدة بالضرورة في كل مرة.

ثم أننا نستطيع الذهاب إلى هذه المجموعة من أفلامه لنكتشف أن إحساسه بالمدينة كـ (قمة رمادية) يتعدى كثيرا حس بطله في هذا الفيلم بها، لأنه ذلك الشخص الذي لا يغادر مكانه، أو عالمه المتمثل في المسرح إلا مضطرا، ويسعى ما استطاع أن يقنن هذه الحاجة، وهذه المسألة سمة من سمات صانع العمل، لا من سمات أبطاله، لأنها لو كانت من سماتهم، لما كانوا كلهم يصلون للنتيجة ذاتها، الاكتفاء بالمسرح كعالم بديل عن أي عالم سيهربون منه.

ثم أن نظرة متأملة لسينما ساورا هنا ستكشف لنا أنه يبني فكرته عن الخارج، كما يبني علاقة سينماه بهذا الخارج أيضا (عبر هذه الرباعية)، فعلى الرغم من أن السينما ـ في بعض أسباب وجودها ـ قد وجدت ليتمكن المخرج من مغادرة خشبة المسرح المقيد بها وإليها، لكي يحوِّل العالم كله إلى خشبة واسعة بلا حدود، إلا أن ساورا يعيد السينما ثانية للخشبة، قانعا بأن لا شيء يمكن أن يحدث في الخارج أكثر غنى مما يمكن أن نراه في هذا الداخل. لكنه وهو يأخذ هذا القرار كنمط للحياة، يعمل بكل موهبته العظيمة ورؤاه كي يجعل من هذا الداخل شيئا مختلفا عن الداخل المعتاد؛ وفي هذا الفيلم تبلغ فنيته ذروتها، كما لو انه يضع

facebook.com/the.Boooks

خلاصة منهجه في هذا العمل. إنه لا يكتفي من المسرح بخشبة واحدة، إنه يبني مجموعة خشبات تتحرك الكاميرا لتصور ما عليها تماما كما يمكن أن تتحرك وهي تنتقل عبر لقطة واحدة بين مبنى وشارع ومبنى ونافذة بعيدة، وبين قمة وسفح وقارب يجرفه تيار نهري. كما أنه يعمل على إيجاد صياغات فنية مذهلة، من خلال الحواجز الشفافة التي يبنيها فوق خشبة المسرح ويستخدمها لتحركات الظلال، وكذلك الدور الذي تلعبه المرايا والديكورات الفخمة التي تعبِّر عن الطبيعة في الخارج سواء البيوت أو المقابر الجماعية أو الأفق العريض الذي يستحضره بإتقان؛ يقول أحد العاملين الفنيين معه: (نستطيع أن نستخدم تأثيرات المشهد وأن نتحرك فيه بين الغروب والشروق بيسر). كما أن ذلك المشهد الساحر الذي يصوره حين يوجّه المروحة الضخمة نحو ملابس الراقصات المعلقة وما يُحدثه الهواء من تأثيرات، حيث تبدأ الملابس بالرقص بصورة مذهلة، لا تلبث أن تتقاطع وتتداخل مع صورة الراقصات أنفسهن وهن يدخلن المشهد ويملأن الثياب.

ثم أن انصهار المخرج بعمله يدفعه للبقاء في المسرح باحثا عن حلول فنية للمشاهد، كل هذا يبين أن في الأمر بعضا من سيرة ساورا نفسه، إن لم نقل معظمها.

وإذا كان ساورا يلعب على توسيع حدود المكان بالرؤيا، فإنه يعمل كثيرا على اللون الذي لعب دورا غير عادي في الفيلم وجمالياته، كما يعمل على إيجاد صيغ فنية نادرة على المستوى السينمائي، حين يُركِّبُ ثلاث طبقات من المشاهد فوق بعضها في مشهد واحد ليشير إلى ثلاثة أزمنة أو حالات متصارعة، كل منها تشكل النتيجة لسابقتها. كما أن استخدامه لمقاطع من أفلام قديمة، ومحاولة الاستعانة ببعض أعمال الفنان التشكيلي الإسباني غويا، بل وإعادة تصوير بعض اللوحات، عبر تقديمها حية على خشبة المسرح، ذلك كله دليل على العلاقة الوثيقة بين التاريخ الخاص والتاريخ العام؛ حيث يظهر هذا التاريخ على مستويين: المستوى الأول: علاقة زمن المسرحية الراهن، بسياقها العام المتمثل في الهجرات والمذابح، والقتل والاغتصاب كظلال للفاشية السوداء. وفي المستوى الثاني علاقة تاريخ اللحظة الراهنة، لحظة العمل للمخرج ـ ماريو بماضيه وكيف يُضحي عمله جزءا من السياق العام لما عاشه

facebook.com/the.Boooks

ويعيشه ويطحنه. ويتقاطع المستويان في نقطة دفاعه كفنان عن فكرته، أمام المنتج وبعض العاملين معه.

يمكن القول إن فيلم ساورا هذا محاولة مزدوجة لتأمل التاريخين الخاص والعام في مرآة مزدوجة أيضا، يرثي عبرها ما آلت إليه المدينة أو (البلاد) وهي تتحول إلى قمة رمادية باردة، وما آل إليه حال الفن الحقيقي وهو يتحول إلى كائن محاصر بالضحالة، وما آل إليه الواقع المعلق بين الماضي الرازح تحت وطأة الفاشية، وظلها الحاضر، وما آل إليه البطل ـ المخرج وقد تحول إلى أسد عجوز.

ثمة انتصارات كثيرة قد تحققت، لا شك، ولكنها تظل نمطا من تلك الانتصارات الجريحة التي لا تكتمل والمكللة دوما بتيجان الخسارات.

facebook.com/the.Boooks

منطق السوق.. سلطة الدعاية

facebook.com/the.Boooks

تايتنك

الحكاية التقليدية والتقنيات الحديثة

.تعوَّد المثقف العربي أن يشك في جودة كل ما هو منتشر، وسائد، ويُقبل عليه الناس كما لو أن حمى أصابتهم، ومعه الحق في هذا أحيانا، ويسحب هذا الحكم ليطال الأدب أيضاً، بحيث بات معيار ارتداد الناس عن أدب ما، هو الإثبات الكبير على تفرد هذا الأدب وحداثته وعمقه..

.ولكن لنعترف، أن ثمة مئات الكتب والأفلام والأغاني الهابطة موجودة في الأسواق، ولكن لماذا ينجح عدد قليل منها، ويُضحي علامة من علامات وقته، بغض النظر عن مستواه، ويتلاشى معظم هذه الأعمال كما لو أنها لم تنتج، حتى لو قيض لها حملات دعائية هائلة..

.لماذا تكون أغنية ما مباشرة ومسطحة، وأغنية ما رغم مباشرتها نشيدا تردده الأجيال جيلا بعد جيل.

.في اعتقادي أن ثمة مستويات لهذه المباشرة، تجعل من فيلم (جميلة بوحيرد) فيلما ناجحاً و(الفلسطيني الثائر) فيلماً فاشلًا..

.ويمكننا التحدث عن عشرات الأمثلة.. ولكن...

.من بين الأفلام التي شغلت سكان المعمورة كما لم يشغلهم من قبل فيلم سوى (ذهب مع الريح) فيلم (تايتنك)، إلا أن النظرة المثقفة إليه كانت مسكونة بالشك، وهو شك مشروع، ولكن السؤال الذي لا بد منه: لماذا كان الفيلم ناجحاً إلى هذا الحد؟ ما هي عناصر نجاحه؟ وهل كلها مبنية فعلًا على الضحالة والسطحية، أم أنه توليفة كبرى لعناصر نجاح الفيلم الجماهيري، قُدِّمت بإتقان لا مثيل له؟!!. ثم يأتي السؤال: هل كل ما في هذا الفيلم شر، كي تلغيه الذائقة المثقفة من قاموس السينما لمجرد نجاحه، أو لمجرد اعتماده على حكاية حب متكررة، شاهدناها في السينما العربية، وشاهدناها في السينما العالمية، وقرأنا ما يشبهها في مسرحية (روميو وجولييت)!!

.ثم لنصل إلى النتيجة التي يحب كثيرون أن نصل إليها، وهي أن الفيلم قائم على الترفيه

facebook.com/the.Boooks

والحيل السينمائية المتقنة والإبهار البصري عبر المشاهد الكبرى للكارثة والجموع، فهل كل هذا شر؟ ثم أليس ثمة مكان في هذا العالم الجاد جداً لأفلام ليست مؤذية بالرغم من عدم جديتها؟ ثم هل كانت الملايين التي شاهدته ستندفع لمشاهدة آخر أفلام أمير كوستاريكا، ولكن تايتنك اختطف الكعكة من بين يدي الفيلم الثاني؟!

.ثمة فرق وحيد بين الفيلم الكبير والفيلم الصغير، لا يقوم على نوعية الحكاية أو أين تحدث ومتى تحدث ومدى فخامة الصورة أو تقشفها، بل في قدرة صانعي هذا العمل على الحفر عمودياً في الحكاية وصولا إلى طبقاتها المتعددة، أو تحضير السطح بحيث يكون مؤهلا لنمو الأشجار، لا الأعشاب، ويمكننا أن ننظر إلى تايتنك من هذه الزاوية فقط، كي نحدد مكانه، أو لا مكانه في سينما نهاية القرن الماضي!

.يبدو فيلم (تايتنك) للمخرج جيمس كاميرون كما لو انه قطعة نموذجية من التاريخ الإنساني الاجتماعي لليابسة في أوائل القرن العشرين، وجدت نفسها طافية ذات يوم فوق أمواج المحيط. وقد عودنا تاريخ الإبداع الروائي والسينمائي، أن مبدأ العَزْل، المتمثل في وضع البشر أمام بعضهم بعضاً، في أجواء مشتبكة مع المجهول تختبر الحياة بمجسات الموت، هو الأكثر قدرة على كشف نوازع النفس الإنسانية وما تخفيه في أعماقها. نتذكر هنا رواية وليم غولدينغ الشهيرة (لورد الذباب) والفيلم المأخوذ عنها، وعمل صلاح أبو سيف الجريء والمبكر (بين السماء والأرض) الذي أنتجت السينما العالمية فيلما شبيها به بعد سنوات طويلة هو (المصعد)، حيث تدور الأحداث داخل ذلك المصعد المعطَّل طوال الفيلم، كما نتذكر تحفة أبو سيف (البداية) حيث مثلت الصحراءُ منطقةَ للعزل، ونتذكر أفلام الكوارث البحرية، حين يضطر البعض لإلقاء من معهم في القوارب خارجها، لأنها لا تتسع للجميع. أو أكل لحوم بعض الميتين منهم كي يتمكنوا من النجاة كما حدث فعلا في رحلات متسلقي الجبال وعبر صحارى الثلوج، وقد كان لكاميرون أن يختبر البشر فوق سفينته التي عمل على انتشالها من الماضي، ليعيد بعثها من جديد، وفق رؤيته الخاصة كواحد من المخرجين ـ نجوم شباك التذاكر الذين يتقنون تقديم أفلام مبهرة على صعيد التقنيات وعلى صعيد التوليفة الحكائية.

facebook.com/the.Boooks

.لكننا قبل أن نصل إلى ذلك الاختبار، الذي لا يمكن وصفه بأقل من رهيب، نبدأ من مطالع هذه الرحلة المهولة، التي أثارت خيال السينمائيين والكتاب، ولم تزل، منذ عام 1912؛ فتناولتها هوليوود في عدة أفلام، حقق بعضها نجاحاً عميقاً وجريئاً، في مجال تأمل أحوال هذه السفينة وأحوال من قُدِّر لهم الصعود إلى سطحها في رحلة الهلاك تلك.

.تبدو السفينة منذ اللحظة التي ترفع فيها مراسيها، كما لو أنها تبحر فوق بحر من الزهو المطلق والغرور (وهذه من الأمور التي تسجل لصالح الفيلم)، كما لو أنها قوة تستعلي على قدرات الطبيعة، بثقة ركابها وصانعيها العمياء، في أنهم قد أنجزوا معجزتهم الخاصة التي يستطيعون بها قهر المحيط، تبدو وكأنها محاولة سخرية من تلك الإمتدادات الموحشة الغامضة، المترامية بين ساحلين، على طرف أحدهما هناك ينتصب تمثال الحرية، تبدو السفينة مناكفة باذخة، لا يمكن أن يخدش جلالها شيء؛ إلى حد أنهم لا يأخذون العدد الكافي من قوارب النجاة، لأنهم يستبعدون تماما حاجتَهم إليها. لذا، فإن الطمأنينة البادية على وجوه ركاب الدرجة الأولى كلهم تقريبا، هي نموذج نادر لفرط اليقين الذي يبدو ظاهراً بصورة صارخة، بحيث يقدمون (تايتنك) أخيراً، باعتبارها الكلمة العليا في وجه ذلك المحيط، الذي ظلوا يرتجفون أمامه عبر العصور!!

.لذا، فإن الصـــراع المقبل الذي ننتظـــره كمشاهدين، ونحن نعرف نتائجه مسبقاً، يعيد المخرج تركيبه، وبذلك غيَّب الخاتمة التي نعرفها كحقيقة تاريخية، بحيث بدت جديدة ونحن نشاهدها في فيلمه، لا لشيء إلا لأن البشر تغيروا، كما أن طريقة تصويره لها تغيرت أيضاً، وكانت من القوة إلى حد أن يشعر أمامها المرء بأنه يشاهدها لأول مرة، ولعل قدرة المخرج قائمة هنا في القوة التي أعاد فيها بعث ذلك الرعب.

.نتابع مع إخراج كاميرون ـ وهو كاتب النص أيضاً ـ حكاية حب تنقصها الجدة ولكن لا ينقصها التأثير بما حوته من عناصر تحدي المجتمع والإخلاص والتضحية، خاصة وأن الحب الكبير ـ كما تعودنا ـ لا يكون كبيراً إلا إذا سارت إليه القلوب عبر الدروب الوعرة. وإذا ما أضفنا لهذه التوليفة أخبار إنتاج هذا الفيلم التي ظلت مدار حديث الصحافة لمدة تزيد على

facebook.com/the.Boooks

العامين، وظل الحديث عن تكاليف الفيلم، باعتبارها الأعلى في تاريخ السينما مصدر كتابات كثيرة، وإلى ذلك الحملة الإعلانية التي أنفق عليها أكثر مما أنفق في إنتاج الأفلام العربية مجتمعة حتى اليوم! كل هذا سيثير بلا شك شهوة التعرُّف على نهاية مغامرة بهذا الحجم، أكثر مما سيثير شهوة التعرف على مصير السفينة المعروف!! بمعنى، أن سمعة الفيلم ورهبته سبقتا عرضه بكثير، وكانت تفاصيل بعض اللقطات أيضا ماثلة، مثل إعادة تصوير بعض المشاهد، لأن كاميرون اكتشف أثناء عملية المونتاج مثلا، أن الشمس كان يجب أن تكون صباحاً خلف الشخوص لا أمامهم، باعتبار أن الشرق وراء ظهورهم.

.لكن ذلك كله، من العوامل المساعدة، التي قد تدفعك لمشاهدة فيلم ما، لكنها في النهاية لن تجبرك على الوقوع في حبه.

.إن أول ما يفاجئ المشاهد لهذا الفيلم في جزئه الأول، هو تلك البساطة ، المتناقضة تماما مع ما يرسمه للفيلم من صور أمام ضخامة الإنتاج، حيث لا تلعب التقنيات الألكترونية، مثلا، تلك الأدوار التي لعبتها في أفلام حققت نجاحات كاسحة على مستوى شباك التذاكر، لكنها أخفقت في أن تكون مرجعاً إنسانياً خارج التسلية والاستهلاك السريع مثل فيلم (إعصار) و (يوم الاستقلال). ذلك لأن كاميرون لم يكن يسعى في الحقيقة لتقديم فيلم مغامرات مدهشة للعين فقط، بل إلى تقديم تحفة سينمائية كلاسيكية كبيرة، لكن الجزء الأول لا يلبث أن يحيلنا إلى الجزء الثاني، والذي يصوِّر فيه المصير، وقد تمكن من العمل بطريقة مؤثرة على المستوى البصري بما يتناسب وفداحة الكارثة التي يذهب ضحيتها ألف وخمسمائة راكب وراكبة. وهنا يبدو المخرج كما لو أنه لم ينس أيا من الضحايا، لفرط ما أمعن في تصوير المصائر الإنسانية، بحيث بدا الأمر مشهداً من مشاهد قيامة ما.

.يعمد كاميرون طوال الفيلم، وعبر الحكاية المألوفة، إلى التحرك داخل شخوصه، وتبدو أعماقهم هنا بالنسبة له، كما لو أنها أكثر غموضا وظلمة من قلب ذلك المحيط؛ وربما، من هذه النقطة بالذات، يغدو فيلم كاميرون، محاولة لتقديم وجهة نظر أخلاقية، وقراءة لا ترحم لنماذج محدد من البشر المتغطرسين، الذي لا يرون من هذا العالم إلا أنفسهم، ولا ترى مراياهم سوى

facebook.com/the.Boooks

من هم على شاكلتهم.

.أين كان يمكن لكاميرون أن يمضي بهذه النماذج لو لم يبتلعها المحيط فعلا؟ كان عليه بالتأكيد أن يبتكر محيطاً جديداً يغرقهم فيه!!

.ترتفع حكاية تايتنك هذه المرة على أكف قصة حب كاسح ملتهب، بين رسام شاب فقير (يعيش يومه كاملا بكل ما فيه من اندفاع لحب الحياة) وبين فتاة مخطوبة فيما يشبه الصفقة، تنتمي لأسرة أفل نجمها، ولم تعد تملك من إرث الماضي سوى اسمها العريق كآخر ورقة صالحة للمتاجرة ؛ تتحرك هذه الفتاة فيما يشبه القفص، بين أناس لا يفكرون إلا في أن يعيشوا غدهم، كما لو أن اليوم ـ الحاضر، متواضع إلى حد أنه غير قادر على استيعاب أرواحهم الميتة، التي يرون أنها وحدها ما يستحق الحياة. لكنهم وهم يعيشون غدهم، لا يسمحون لأحد من (الطبقة السفلى) في السفينة أن يعيش يومه كما يريد.

.في هذا المحيط الجاف، الطافي فوق مياه معتمة، تتفتح قصة الحب، كزهرة تشير إلى أن ثمة ما يستحق الحياة فعلًا بين هذه الجموع المتكلسة المزيفة. ومن هنا فإن حكايتهما في هذه النسخة الجديدة، هي الشيء الوحيد الصافي الذي يستحق النجاة؛ لذا، ليس مصادفة أن تكون أجمل وأعمق مظاهر التضحية بالنفس، هي تلك التي يبديها العاشقان وهما يحاولان إنقاذ بعضهما، والتضحية من أجل أن يمنح الواحد منهما حياته للآخر، في وقت السعي المحموم للظفر بالنجاة الفردية ؛ لكن حكاية حب واحدة لم تكن كافية ـ فيما يبدو ـ لكي تنجو السفينة!!

.لقد كان كاميرون موفقاً إلى حد بعيد وهو يمنح دور البطولة في فيلمه للممثل الشاب ليوناردو دي كابريو، الذي تألق عام 1997 في فيلم (روميو وجولييت) بنسخته المدهشة المغامِرة التي قدمها المخرج (باز لوهرمان) وحقق عبره نجاحاً مدوياً على صعيد الإقبال الجماهيري، وعلى صعيد النقد السينمائي والمهرجانات التي عُرض فيها، حيث لم تزل صورة دي كابريو ماثلة في الأذهان في دوره ذاك، الذي يعتبر الأشهر في تاريخ أدوار الحب التي عرفها المسرح واستوحتها السينما. وقد كان حضوره في تايتنك على درجة من القوة، بحيث غطى طوال

facebook.com/the.Boooks

الفيلم على الدور الذي أدته أمامه الممثلة الشابة كيت وينسلت.

....

.بين موائد الطعام وحفلات الرقص الباذخة لطبقة عليا، بين المقصورات الفخمة وقاع السفينة المعتم، بين الإندفاعة الحرة للفنان الشاب (جاك داوسون)، والقيود الملتفة حول الفتاة (روز دويت بتاكر)، بين سطح السفينة ودهاليزها الأشبه بقلعة أو متاهة، ينسج كاميرون قصة حب تقليدية قوية، تبدأ بقيام داسون بإنقاذ روز من محاولة انتحارها، حين ينجح بإقناعها بعدم إلقاء نفسها في الماء، وبين تعرفها على العالم الغني لمنقذها كرسام متجول تفتنه إنسيابية أيدي الفتيات اللواتي يرسمهن وجمالية الترحال، وعالمها الذي تبدو فيه كفتاة منقادة بالسلاسل إلى مصير أسود ؛ بين عالم الملاحين وطموحات صاحب السفينة ومهندسها، تتحرك الأحداث. حيث يبدو كاميرون منشغلا بما يدور فوق سفينته التي بناها بحجم تايتنك الأصلي، أكثر مما هو منشغل بالسفينة ذاتها، باعتبار الفيلم يحمل اسمها، ومن هنا فإن فترات طويلة من الفيلم تمر، يصل طول بعضها أحيانا إلى نصف ساعة، لا تخرج خلالها الكاميرا إلى السطح مطلقاً، بحيث نكاد ننسى أن الحكاية تدور في البحر، وتطفو فوق أمواجه. لذا، فإن الحديث هنا عن أن كاميرون كان ما يهمه مصائر أبطاله أكثر مما يهمه مصير السفينة - المعروف أصلا - هو الذي ينقل الفيلم من كونه واقعة تاريخية، إلى كونه محاولة لبناء حكاية إنسانية. ولعل ذلك ليس غريبا، لأن كاميرون وهو يكتب نص فيلمه، كان يكتب حكايته، بعيداً عما تناقله الرواة والمؤرخون. فهو يبتكر قصة حب من تأليفه، ويجعلها العمود الفقري لعمله، ويصوغ مراحلها، ويتتبعها بحيث تكون هي القامةُ والسفينة الظلَّ، بعكس صاحب السفينة ومهندسها اللذين يريان في أوج بهجتهما، أن السفينةَ هي القامةُ وما عليها من بشر هم الظلال.

.يحث صاحب السفينة ربانها أن يزيد من سرعتها حتى يفاجئ منتظريها من المستقبلين والصحفيين على الشاطئ الغربي، بحيث يتاح لإنجازه أن يحتل الصفحات الأولى، وليس المهندس الفخور بأقل حماسة منه، وهو يرى محركات السفينة تعمل بكامل طاقتها؛ وهي

facebook.com/the.Boooks

بالنسبة لهما ورقة العمر الرابحة، وتعمل أم الفتاة على رسم دائرة حول ابنتها، تحرص على ألا تتجاوزها، فالأم التي ترى أن ما بقي لها من ماضيها هو صدى الاسم اللامع الغابر، ترى أن (روز) هي الورقة الرابحة الأخيرة التي تلقيها كطُعم لزوج المستقبل الغني.

.إنها لعبة تبحث عن نهايتها بشكل محموم، وتستبق الزمان من فرط لهفتها للوصول إلى النتيجة التي تتمناها، لكنها من فرط اندفاعتها ـ وكالعادة ـ تقوم بسحق كل من، وكل ما، في طريقها.

.وعلى الجانب المقابل تتقدم النهاية المأساوية خطوة خطوة واثقةً، لأنها قد حدثت من زمن طويل وانتهى الأمر، وللحظة يحس المرء أن ثمة محاولة من قبل الشخوص، بسبب اندفاعهم الواثق، لتغيير مسار تاريخ فات الأوان على تغييره، يوشك أن يهتف: فقط لو يعرفون.

.جمال على حافة الرعب، ونهاية معروفة، ومُخرج يعمل بكل طاقته على أن تبدو الحكاية جديدة، كما لو أننا لم نسمع بها ولم نشاهدها من قبل. ولم يكن ذلك امتحاناً سهلا لمخرج عودنا على أن يعيش وينقلنا للعيش معه في المستقبل، كما في فيلم (تيرمنيوتر 1) و (تيرمينوتر 2) ((كاميرون من مواليد كندا 1954، خريج جامعة كاليفورنيا، تخصص فيزياء، وإضافة لكونه مخرجاً، فهو كاتب سيناريو ومنتج)) ولعل فيلم (تيرمينوتر 2) من أكثر الأفلام إثارة للدهشة على مستوى التقنيات المستخدمة فيه، والتي أهلته للفوز بأربع جوائز أوسكار: أفضل مونتاج، أفضل صوت، أفضل مؤثرات صوتية، أفضل مؤثرات بصرية. بمعنى أن كاميرون الخبير في مجال إثارة الدهشة على مستوى صناعة الفيلم، تحرك هذه المرة في اتجاه معاكس، ساعياً لتقديم فيلم إنساني بالدرجة الأولى، كما فعل سبيلبيرغ حين خرج على صورته النمطية كمخرج أول في مجال صناعة أفـــــلام التشويق، ليقدم أفلاما مثل: إمبراطورية الشمس، واللون القرمزي. ولعل نداء طبيعياً يظل في داخل مخرجين ككاميرون وسبيلبيرغ يدفعهما لتقديم صورة أخرى يكسرون عبرها وبها صورتهم التقليدية دون أن يفارقا تلك الصورة تماما، كي يثبتا أنهما قادران على تحقيق أفلام على الصعيد الإنساني العميق.

.ولا يدخر كاميرون شيئا لتحقيق حلمه هذا، حين تتعدى ميزانية الفيلم 200 مليون دولار،

facebook.com/the.Boooks

ليبني سفينة، كما سبق وقلنا، بحجم تايتنك، ويبني حوضا مائياً يتسعها، ويبتكر نظاماً جديداً للتصوير في أعماق المياه يتيح له التحكم بالكاميرات عن بُعد، ويحرك كل تلك الجموع بما يوازي، بصرياً، عدد ركاب السفينة الألفين تقريباً، متنقلًا بين الديكورات والملابس الفخمة والقاع الفقير، ثم ليعمل على إغراق سفينته تدريجياً، وفي هذا الجزء بالذات تتجلى موهبة كاميرون كمخرج يستطيع اللعب بالمؤثرات البصرية والسمعية، والمونتاج، مكرساً هذه المؤثرات لخدمة مشروعه، بل انه، وهو يُصَعِّد الصورة البصرية التي تسعى لرصد مصير تايتنك كسفينة، تذهب كاميراته لرصد قاع السفينة الذي راحت المياه تغمره في تشابكه مع اللحظات الحرجة لبطلي فيلمه: (جاك) المقيد بالأصفاد في إحدى الغرف التي يعلو فيها الماء مهدداً بإغراقه، بعد اتهامه من قبل الخطيب بأنه قام بسرقة جوهرة قدمها لزوجة المستقبل روز ؛ وروز نفسها التي تبحث عنه لإنقاذه، وهي تتنقل باحثة عما تكسر به القيد بعد أن عجزت عن العثور على مفاتيحه، وعجزت عن إقناع أحد بمد يد المساعدة، في لحظات غدا فيها المصير الشخصي، بمفهومه الأناني، هو الشيء الوحيد الذي يقبض عليه كل من على ظهر السفينة باستثنائهما.

.يبدو الحب وكأنه حبل النجاة الوحيد والأخير، حتى بعد أن تقوم بإنقاذه، ويتاح لها أن تكون أخيراً في واحد من قوارب النجاة، لأنها ما تلبث أن تقفز من القارب لتعتلي سطح السفينة من جديد، وتواجه المصير مع حبيبها، كما لو أن مصيراً أسود كهذا لا يستطيع المرء أن يواجهه وحيداً أو يترك من يحب يواجهه وحيداً أيضاً، وهنا بالذات، ترتفع قيمة الفيلم إنسانيا، وتبدأ على الجانب الآخر من هذه الصورة حكاية الأنانية والغطرسة، والتمييز في أقسى حالاته، حيث يقوم بعض الملاحين بإغلاق الأبواب على ركاب الدرجة الثالثة، كي يتاح، أولًا، لركاب الدرجة الأولى، أو للنساء والأطفال منهم على الأقل بالصعود إلى قوارب النجاة، كأن قيمة التذكرة قد حددت مسبقا قيمة حياة صاحبها، حتى في لحظة كهذه، وهنا تتبدى بوضوح طبيعة ركاب الطبقة الأولى، أو العليا، بحيث يبدو غرق السفينة هو نوع من العقاب الذي لا بد منه كي تأخذ الحياة بثأرها، رغم أنها وهي تسير في طريق الثأر هذا، لا تنسى كالعادة أن

facebook.com/the.Boooks

تجرف معها عددا لا بأس به من الأبرياء!! ونرى انكسار صاحب السفينة ونذالته القصوى، حين ينسلُّ إلى أحد قوارب النجاة مُندسّاً بين الأطفال والنساء، تاركاً البشر خلفه يواجهون موتهم ؛ والقبطان يقول له بأسى: لا عليك!! ستحتل تايتنك الصفحات الأولى أخيراً، كما أردتَ!!

.ولكن كيف عمل كاميرون على إقناعنا بحكايته كمشاهدين، تلك الحكاية التي بدا وكأنه الشاهد الوحيد عليها؟

.إنه يستعين هنا بتقنية الفيلم الوثائقي، ويمزجها بتقنية الفيلم الملحمي الروائي الطويل، هنا نشاهد فيلمين: الأول يدور في الزمن الحالي، ويرينا روز وقد شاخت، وهي تهبط على ظهر أحد قوارب الباحثين عن حطام تايتنك، بعد أن انتشلوا من القاع صورة لها، تعرفت عليها عبر التلفزيون الذي يبث تقريراً حول الحملة، وبين استعادتها لحكايتها، ودخول كاميرون على روايتها للأحداث، التي تتحول على يديه إلى شريط سينمائي. هنا نعيش بين زمنين، يتراجع فيه الزمن الحديث لصالح الزمن الماضي، لأن الحاضر هو الكلام والماضي هو الصورة، وقد قيل دائما (الحكي مش مثل الشّوف). لكن واقعية الحكاية التي ينسجها كاميرون تزداد قوة وتأثيراً، لأنه وهو يقدم لنا الشاهدة على مأساة تايتنك، أعاد صياغة الحدث كواقعة لا يطالها الشك.

.لكن الشيء الأخير الذي يمكن أن يقال هنا، هو ذلك المتعلق بمدى حرية الفنان وهو يتناول واقعة تاريخية، ويعيد العمل عليها وفق رؤاه الخاصة، مستوحياً من الحكاية ما يساعده على بناء فيلمه، دون أن يقع في أسر الوثائقية، وقد قدَّم كاميرون في هذا الفيلم نموذجاً، لم يخن الحقيقة التاريخية، بل حاول أن يرفعها إلى مرتبة الفن، كي تتجاوز في مدلولها فكرة (الواقعة) لتصل إلى فكرة (المثال)، فهل نجح في ذلك؟!!

facebook.com/the.Boooks

أحدب نوتردام

شهوة الربح عبر التبسيط

.لم يكن تحويل الروايات الكبيرة إلى أفلام سينمائية أمرا سهلًا في أي يوم من الأيام، لا لأن هذه الروايات غير قابلة لذلك، بل لأن لكل رواية تاريخها الخاص في عقل ووجدان كل قارئ لها، فإذا بالرواية نفسها مجموعة روايات في آن، تبعا لنوعية الشخوص الذين يحبونها ويتعاملون مع عوالمها.

.من هنا أدرك كتاب مرموقون هذه المعضلة فقالوا قولتهم القاطعة، على غرار ما فعل غابرييل غارسيا ماركيز حين رفض تحويل روايته الكبرى (مائة عام من العزلة) إلى فيلم سينمائي ينتجه ويمثله الممثل العالمي انتوني كوين. لكن روايات كثيرة انتقلت إلى الشاشة ونجحت في السنوات الأخيرة ولعل أبرزها (نهاية هوارد) للكاتب أي.ام. فورستر، ورواية (العقل والعاطفة) لجين أوستن، ثم رواية (فورست غامب) وقبلها (الحياة حسب غارب). لكن ذلك بقي محفوفاً بالمخاطر، نظراً لما تقوم به السينما من إقصاء لكثير من الأحداث - بسبب طول الروايات غالبا - وإقصاء لفتنة السرد المتحققة في الأعمال الكبيرة، وإقصاء لفاعلية القارئ وهو يرسم ملامح الشخصيات على هواه.

.ولم يكن نجاح فيلم مثل (زوربا)كافياً لكثير من قراء رواية كازانتزاكي، ليقتنعوا أن الفيلم أجمل من الرواية أو أنه بمستواها. لكن النجاح الفعلي للرواية في السينما اقتصر على روايات صغيرة الحجم نسبياً في أكثر الحالات: مثل رواية (قلب الظلام) لجوزيف كونراد، أو رواية ميشيما (البحار الذي فقد نعمة البحر) أو رواية هوراس ماكوي (انهم يقتلون الجياد، أليس كذلك؟) أو رواية (فورست غامب) التي قدم فيها توم هانكس أعظم أدوار حياته على الإطلاق، حتى الآن.

.وثمة شيء آخر، لا نستطيع إقصاءه هنا ونحن نتحدث عن (الرواية والسينما) يتمثل في القيمة الروحية الكبيرة التي تحملها بعض الروايات الكلاسيكية خاصة، والتي تحولت إلى جزء من تراث الإنسانية؛ ورواية الشاعر والروائي الفرنسي فيكتور هوغو (أحدب نوتردام) واحدة

facebook.com/the.Boooks

من هذه الأعمال التي قرئت في العالم أجمع، وشكلت أرضية أولى للرواية، وعززت مكانة هذا الفن في نفوس أجيال متعاقبة منذ أن كتبها عام 1931·

.مائة وخمس وستون سنة تفصلنا عن لحظة الكتابة، ولحظة بعث الرواية من جديد وإطلاقها في الفضاء العالمي عبر فيلم (والت ديزني) الذي يحمل العنوان نفسه (احدب نوتردام) فإلى أين يمكن أن تفضي هذه التجربة؟ خاصة وأنها قُدِّمت في السينما والتلفزيون مرات كثيرة، وإذا كان تحويل الرواية عموماً محفوفاً بالمخاطر،، فكيف يمكن أن يكون عليه الأمر حين تتحول إحدى الآثار الكلاسيكية إلى فيلم رسوم متحركة؟

.لا شك أن المخاطرة مضاعفة هنا، ثم أن حجمها يزداد أكثر - المخاطرة - ويتحول إلى قفز حقيقي في المجهول حين تُبَسَّط الأحداث وتُختزل ويلوى عنقها في كل مشهد تقريباً، بحيث تكون صالحة للأطفال - وإن كنا قرأنا أن الفيلم موجّه لأكثر من فئة عمرية تشمل الكبار أيضاً - أو بمعنى آخر فيلم لكل أفراد الأسرة، على عادة ديزني·

.ما الذي تبقّى من عمل فيكتور هوغو في هذا الفيلم؟ إنه القليل القليل، فالرواية قائمة في الأصل على قدر هائل من البؤس، وما تؤول إليه مصائر الشخوص، وعلى معنى العزلة المرعبة التي يعانيها (كوزيمودو) في تلك الظلمات الموحشة لأبراج الكنائس الضخمة وأقبيتها· كما أن الواقعية المرعبة في الرواية بلغت درجة، لا يمكن المضي بها إلى الشاشة ليراها الأطفال، دون أن تفقد معناها· وهكذا أيضاً بالنسبة إلى الحقبة التاريخية الغنية بالأحداث التي عبرت عنها الرواية· لقد تم اختزال الرواية وحصرها، أحداثا وشخوصاً، وأقصيت حالة البؤس الشديدة وتحولت الواقعية إلى فانتازيا حيث التماثيل تركض في الممرات وتنفض الحمام عن أكتافها - على ما في هذه الصورة من جمال أخاذ ومبدع -· واستحالت في النهاية إلى عمل مسل، لكنه غير واضح الدلالات في كل أجزائه· إذا ما استثنينا المعنى العميق للصداقة كقيمة فائقة الأهمية، وهذا ما أشار إليه الدكتور روبرت رورتر أحد المختصين في علم نفس الأطفال:

(الفيلم يتعامل مع موضوع صعب ومعقد، لكن رسالته الأكثر وضوحاً، عن الصداقة والإخلاص كانت شديدة الوضوح·· ورسالة كهذه يمكن أن تمنح الناس الأمل)·

facebook.com/the.Boooks

.إلا أن العنف في الفيلم كبير، وكذلك بعض المشاهد الحسية. والفيلم يذكّر بعقدته هنا بفيلم (الجميلة والوحش) فالشخصية النسائية (أزميرالدا) غجرية ساحرة في غاية الجمال، و(كوزيمودو) لا يقل تشوها عن شخصية الوحش بكثير. لكن النهاية السعيدة للأول، حين يتحول الوحش إلى أمير وسيم، لا يصلها الفيلم الجديد، (فكوزيمودو) الذي وجد له مكانا (سينمائياً) في العالم الحقيقي، لم يجد له مكاناً في قلب الحسناء أزميرالدا، لأن القبح في (الفيلم) لا يمكن أن يحتل قلب الحبيبة. القبح هنا لا يغتفر، لذلك فإن أزميرالدا تختار الضابط الوسيم، وسط مباركة جريحة يبديها (كوزيمودو) وكأنه يدرك أن العالم الذي قبله أخيراً (سينمائياً) لن يتيح له فرصة أن يسكن في قلب امرأة يحبها؛ وبهذا ينتهي الفيلم إلى حلول توفيقيّة، لا تنتشل الرواية من بؤسها المادي، إلا وتلقيها في بؤس معنوي أكثر مرارة.

.وإذا ما عدنا إلى واحدة من أوراق فيكتور هوغو التي كتبها بين عامي 1830 و 1832 للمصادفة!!! - أي سنوات كتابته لأحدب نوتردام فإننا نقرأ هذه الصفحة التي ظلت مجهولة - كما يقول هنري غيمان مؤلف كتاب (هوغو) الصادر عام 1970- حيث يكتب صاحب البؤساء واحدب نوتردام والكثير من الأعمال الشعرية والمسرحية والروائية: ويل لمن يحب دون أن يكون محبوباً.. أنظر إلى تلك المرأة، هي مخلوق ساحر، ناعمة، بيضاء، نقية، هي بهجة المنزل وحبه، لكنها لا تحبك، ولا تكرهك أيضاً.. فكل أفكار الحب التي توجهها أنت إليها تدعها تذهب كما أتت، دون أن تطردها أو تبقيها).

.هوغو، الذي يدرك هذا النوع من العذاب الرهيب - كما يراه - وجد الموت حلًا لشخوص روايته، فدفعهم إليه، لا بقوته فقط، بل بقوة اليأس فيهم أيضاً. لكن منتج فيلم أحدب نوتردام (دون هان) رأى أن الأمر لا يستقيم مع كل هذه النهايات، وكذلك رأى مخرجا الفيلم (كاري تروزدال وكيرك وايز)، حين اختتما فيلمهما بهذه النهاية الماكرة التي تفتح أبواباً لا حصر لها لعذاب (كوزمودو) وعلى مدى حياته، وتوهم المشاهد بنهاية سعيدة، ليس فيها من السعادة شيئاً إذا ما تذكرنا أن المأساة هي مأساة (الأحدب) وأن العزلة الاجتماعية القاسية، استبدلت بعزلة داخلية أشد هولًا، تذكّرنا بصرخة هوغو نفسه التي أشرنا إليها (ويل لمن يحب دون أن يكون

facebook.com/the.Booooks

محبوباً)·

.ليس هذا، وحسب، بل إن المبالغة في قوة (كوزيمودو) كانت في غير محلها، فقليل من ضعف البنية الجسدية كان يمكن أن يؤنسنه أكثر· لأن المخرجَين حوّله إلى ما يفوق (هرقل) فهو يقطع السلاسل التي رُبط بها فتنهار الأعمدة الرخامية الشامخة وكذلك الأبراج، ويتحول العالم إلى أنقاض في النهاية، كما لو أن المرء يشاهد فيلم (القيامة الآن) في ذروة مشهده الأخير حيث الصواريخ والقنابل ونيران الرشاشات والحرائق التي تضيء الليل·

.في المشهد الأول من الفيلم يقف (كوزيمودو) في أحد أبراج الكنيسة، ويشجع عصفوراً صغيراً في العش على الطيران· مشهد حميم ومؤثر، ويفتح المجال واسعاً على ما يمكن أن يراه المشاهد· لكن، حين يخرج (كوزيمودو) متجاوزا التعليمات إلى الحفل الكبير في ساحة المدينة، تكون التجربة الأقسى في حياته، التجربة الأكثر إيلاماً من العزلة التي تبرر في النهاية ذلك التفسير الذي يقال له (الخارج لصوص في العتمة ومكائد، ولا يترك البشر الداخل ويذهبون هناك إلا مجبرين)·

.لكن (كوزيمودو) يخرج، ويساعد أزميرالدا، والضابط الشجاع حبيبها الجريح، إلا أنه نفسه، يبقى سجيناً هناك في الداخل - داخله، فقد كان بإمكانه أن يجد امرأة تحنو عليه للحظات، لكن لم يكن بإمكانه - ولا يرسم لنا الفيلم أفقاً غير ذلك - أن يجد امرأة تحبه·

.ولكن، هل يمكن اعتبار هذا الفيلم نهاية المطاف لمثل هذا النوع من الأفلام التي يمكن أن تتكئ على أعمال أدبية عالمية؟ بالتأكيد: لا· فقد سبق وأن تم تلافي الكثير من الثغرات في الفيلم الممتع الجميل (الأسد الملك) الذي اقتنص فكرته الأساسية من عمل كلاسيكي رفيع هو (هاملت) لشكسبير، دون أن يطلق على الفيلم اسم المسرحية·

.لكن المخاوف الدائمة تبقى وتزداد إذا ما تم تحويل كلاسيكيات التراث الإنساني إلى محض مشاريع تكفل الربح السريع لا غير، وتجرد الأعمال الإبداعية من جوهرها وتحيلها إلى نوع آخر من أنواع الاستهلاك المتفشي كالسرطان في حياة البشر في هذا العصر، خاصة بعد أن أصبح هوس تحقيق الربح الخيالي هو الطاغي في صناعة السينما الهوليوودية كما يقول

facebook.com/the.Boooks

المخرج الكبير فرانسيس فورد كوبولا.

facebook.com/the.Boooks

إنقاذ الجندي ريان

الملحمة التي لم تكتمل

.بعد عام واحد على إطلاق فيلم (إنقاذ الجندي ريان) في دور السينما العالمية، محفوفاً بالضجة الإعلامية الكبيرة التي رافقته، فاز الفيلم بجائزة من نوع غريب، لا يخطر في بال المرء أن الفن يحتل مكاناً في قائمة أولويات الجهة التي منحتها، لأن هذه الجهة ليست سوى البنتاغون، وبدل أن يقوم رئيس لجنة تحكيم مشهود له في مجاله السينمائي، بإعلان حيثيات منح الجائزة، قام وليام كوهين وزير الدفاع الأمريكي بهذا، موضحاً الأسباب الكامنة وراء هذا التكريم: إن الفيلم ساعد على زيادة الوعي الوطني إزاء مشاركة العسكر في الحفاظ على أمن الأمة وسمعتها) وقد سُلمت الجائزة لسبيلبيرغ في مبنى البنتاغون نفسه. ومن المفارقة، أن جملة كوهين هذه، تحمل في ثناياها شيئاً بعيداً عما صرح به سبيلبيرغ حين قال: (إنقاذ الجندي ريان) سيدع الأعمى والمبصر يفكر ألف مرة قبل أن يخطر بباله الذهاب للحرب.

.واضح هنا، تضارب القولين، فالأول يشير إلى أهمية زيادة الوعي بأهمية المشاركة في الحرب التي تهدد الأمة!! والثاني يرفض الحرب من وجهة نظر مطلقة؛ والسؤال: كيف يمكن أن يلتقي رأيان متناقضان على هذا النحو، هل المسألة قائمة في قدرة الفيلم على المراوغة إلى هذا الحد، أم أن ما فيه من أحداث ورؤى يبيح هذا اللقاء؟

.ينجح المخرج العالمي ستيفن سبيلبيرغ في إثارة جمهور السينما العالمي العريض، بمجرد ظهور فيلم جديد له، وذلك منذ أفلامه الأولى مثل (المبارزة) ذلك الفيلم الأشبه بمونودراما سينمائية، حيث يقوم على أكتاف ممثل واحد تقريباً، وشاحنة وسيارة صغيرة لا غير. وصولًا إلى أفلامه التي أطلقته في فضاء سينما التشويق كواحد من أكثر المخرجين قدرة على حبس أنفاس المشاهدين، وبالتالي النجم الأبرز الذي فاق نجوم السينما شهرة، وهو يدفع البشر مرة تلو أخرى للتقاطر على شبابيك دور العرض التي تقدم أفلامه.

.في أفلام سبيلبيرغ، ليس ثمة سوى نجم وحيد، إنه هو، لكنه أيضاً من أولئك الذين لا يركنون حتى إلى نماذجهم الناجحة. إن قدرة سبيلبيرغ أو موهبته قائمة في تلك البراعة الفائقة على

facebook.com/the.Boooks

اجتراح نماذج ناجحة باستمرار.

.هكذا تحرك في (الفك) بأجزائه المتعددة، وحين أشبع الجمهور فزَعاً، ذهب نحو الديناصورات وأعاد بعثها سينمائياً إلى ذلك الحد الذي جعلنا نحمد الله أننا لم نعاصرها!! وبين هذا وذاك كان يتسلل بين فترة وأخرى ليقدم أفلاماً مثل E.T ذلك المخلوق الفضائي الطيب الذي لا يحميه سوى أطفال يوازونه طيبة. ويقدم لقاءات من النوع الثالث، ثم يكسر صورته بجرأة ويقدم أفلاماً مهمة مثل: اللون البنفسجي، إمبراطورية الشمس ـ تلك الملحمة الإنسانية الكبرى. وما لبث أن لبى نداء يهوديته فقدم (لائحة شندلر) الذي أكسبه حفنة جوائز أوسكار بعد انتظار طويل.

.وبعيداً عن أي نظرة مسبقة، من الصعب إقصاؤها، لا يستطيع المرء من الناحية الفنية أن يتصور ذلك الجهد الكبير الذي يبذله هذا المخرج وهو يتنقل من فيلم إلى آخر، فهو الغزير إنتاجاً والسبَّاق ابتكاراً. حتى أننا بدأنا بمشاهدة فيلمه (إنقاذ الجندي ريان) قبل أن نشاهد فيلمه الذي سبقه، ونعني هنا (أمستاد).

facebook.com/the.Boooks

إنقاذ الجندي ريان

يتقدم سبيلبيرغ في فيلمه الطويل (إنقاذ الجندي ريان) ساعياً لاحتلال مكانة في سينما أفلام الحرب لم يسبقه إليها أحد· من هذا الطموح يبدأ، وهو معذور ومطالب أيضاً بتقديم هذا الشيء المختلف، فما تتيحه له التكنولوجيا السينمائية اليوم، لم يتوفر لسواه من أولئك الذين قدموا أفلاماً حربية بارزة مثل: كل شيء هادئ على الجبهة الغربية، أطول يوم في التاريخ، الصليب الحديدي، ممر لمجد، السترة الحديدية الكاملة، بلاتون ·· وسواها من الأفلام التي حاولت قراءة الحرب قراءة إنسانية عميقة·

هنا، في هذا الفيلم، كل شيء مكرس لخدمة سبيلبيرغ، بدءاً من الخبرة الطويلة في مجال خلق الفيلم التشويقي المبني على المؤثرات والخدع البارعة، وانتهاء بهذا الصدى الآسر الذي ينتج عن ذِكْرِ اسمه مقروناً بفيلم جديد، سواء أكان هو منتجه أو مخرجه·

لمدة يصل طولها إلى نصف ساعة في بداية الفيلم، يفتح سبيلبيرغ بوابة جهنم على مصراعيها، ويتفنن في تصوير المعركة على شاطئ النورماندي، إلى ذلك الحد الذي يحبس الأنفاس· إنه يقدم صورة هي من القوة بمكان حتى لتشعرك أنها صورة تصعيدية للحرب· ولا يدخر المخرج هنا جهداً وفطنة وموهبة في هذا المجال، حتى أنك قد تسأل نفسك، هل جاءت كل تلك التفاصيل في السيناريو، أم أن ما تراه هو الحرب الحقيقية، وكل ما في الأمر أن عشرات الكاميرات الخفية، أو المعلنة تركض ضمن أسلوب الكاميرا التسجيلية، لتسجل ما يدور أولًا بأول؟ ومن أين له بهذه الواقعية الشرسة التي تفوق أي تصوّر للعقل وهو ينتقي حالات بهذا العدد وبهذه القوة في آن: انفجارات تطوح بالبشر وتحولهم إلى نوافير من الدم، جندي يركض بذراع واحدة، يعود لالتقاط ذراعه الأخرى المبتورة عن الأرض ويواصل الركض بها، وآخر يهوي من السماء بلا ساق، ومثله يتأمل في هلع خوذته التي أصابتها رصاصة، بعد أن يخلعها، فتستقر الرصاصة الثانية في رأسه، جندي قبل أن يخطو خطوته الأولى على اليابسة يتلقى رصاصة قاتلة في جبهته في اللحظة الأولى لبدء المعركة، أمواج الدم المتدفقة من الجنود القتلى نحو الشاطئ ألمترمِّد، وبندقية تطير في الهواء في حركة شبه بهلوانية وتعود

facebook.com/the.Boooks

لترتطم بالأرض.

يصور سبيلبيرغ هذا، كما لو أنه يقول للبشر: لا تعودوا ثانية لساحات المعارك. لذا فإن القسوة والدموية والعنف، كلها مبررة في فيلم يطمح إلى إيصال رسالة من هذا النوع.

لكن معضلة سبيلبيرغ في هذا الفيلم، أنه يعود لحشر موضوعه الكبير في زاوية خاصة به هو، فعلى الرغم من أن حرباً مثل (العالمية الثانية) هي حرب عالمية بكل معنى الكلمة، إلا أنه لا يستطيع أن يكبح جماح ذاته وهو يحشر فيلمه في لقطات ذات معنى لا يخفى على مستوى المسألة اليهودية، بل انه لا يمنع نفسه من أن يتشفى بالعدو الألماني، ولكن ليس على لسان واحد من عشرات آلاف الأمريكيين الذين شاركوا في تلك الحرب وقاتلوا وقتلوا، أو على لسان أحد الأوروبيين الذين ذاقوا المرارة الفعلية لهذه الحرب، بل على لسان شخصية يهودية؛ رغم أن الموت الذي يصوره الفيلم يكفي لردع أي شخص رأى الحرب من أن يصل إلى هذا الموقف، ورغم أن سبيلبيرغ قد أفرغ شحنة هائلة من أحاسيسه هذه في (لائحة شندلر). كما أنه يصور الجنود الأمريكيين كما لو أنهم الوحيدون الذين وقفوا في وجه الزحف النازي، مُغيِّباً أوروبا كلها، وذلك على غرار الأفلام الأمريكية التي تُصدر أبطالا للشعوب الأخرى كي تحررها من جلاديها في مختلف دول العالم!!

بعد المعركة التي يعيشها المُشاهد، المعركة التي لا تُنسى ـ حتى لو كانت في شريط سينمائي ـ يفتح سبيلبيرغ أبواب الحكاية التي ينهض عليها الفيلم. وهي حكاية لمَّاحة للحق، ذكية، وتحمل تأثيرها الكبير، مهما تم اختزالها.

في مبنى قيادة الجيش الأمريكي، تكتشف سيدة عجوز أن ثلاث رسائل عن ثلاثة جنود قُتلوا في الحرب متجهة إلى عنوان واحد، عنوان أم ستُفجع في ذلك المساء بموت أولادها الثلاثة. ولذا يجري العمل بسرعة، فتصدر الأوامر من القيادة لإنقاذ ابنها الأصغر الذي يشارك في المعارك في منطقة النورماندي. إنه الجندي جيمس ريان (يقوم بالدور الممثل الشاب مات دامون الذي تفوق في فيلم (غوود ويل هنتينغ)، أما المكلَّف بالمهمة فهو الكابتن ميلر (يؤدي الدور الممثل الفذ توم هانكس). ولقد سبق لنا أن شاهدنا أفلام كثيرة تقوم فكرتها على إنقاذ

facebook.com/the.Boooks

جندي أسير أو محاصر، تأكيداً لأهمية حياة الفرد الأمريكي في منظور قيادته!! في مناطق كفيتنام وكوريا، لكن الفكرة تتطهرُ هنا، حين تأخذ هذه المسحة الإنسانية، المتعلقة بتلك الأم التي فقدت ثلاثة أبناء.

هكذا يتحرك الكابتن ميلر مع عدد من جنوده باحثين عن (ريان)، وكل أملهم ألا يصلوا إليه جثة. لكن البحث عنه في ضوء مشاهد المعركة التي أُفتتح بها الفيلم، سيبدو للمُشاهد كما لو أنه تفتيش عن إبرة في كومة من القش.

ويمكننا القول هنا: إن القصة التي يقوم عليها الفيلم أشبه ما تكون بقصة قصيرة لا غير، حتى أنها لو وضعتْ بين يدي مخرج آخر، لما تمكن من أن ينجز فيلماً لا يتعدا طوله الساعة في أفضل الأحوال. لكن سبيلبيرغ يمعن في بسط القصة على مدى فيلم يقارب عرضه الثلاث ساعات، منهياً الفيلم بالطريقة التي بدأه بها: معركة ليست أقل هولًا من المعركة الأولى وتكاد توازيها طولا.

لا يرهق المخرجُ فريقَ الإنقاذ كثيراً في بحثه، بل ان المصادفة تقوم بدور البطولة في موقفين رئيسين!!: حين يعثر الكابتن بسهولة على جندي أُصيب بالصمم في المعارك، يعرفُ (ريان) ويحدد لهم مكانه؛ وحين تهمُّ فرقة الإنقاذ بتدمير دورية ألمانية، فيسبقها ريان وجنديان معه، وبذا يلتئم الشمل!! أما المعركة التي يخوضها الفريق قبل العثور عليه، فإن الواجب العسكري يمليها أكثر من الضرورة، وتكمن أهميتها في ذلك السؤال الذي سيلقيه أحد الجنود: لماذا نموت كلنا من أجل إنقاذ شخص واحد؟ خاصة بعد أن يفقدوا اثنين من رفاقهم، ويجعلهم غضبهم على مشارف إعدام أسير ألماني وقع بين أيديهم؛ في مشهد يتنازعهم فيه انفعالهم الإنساني الغاضب وصوت الضمير الذي توقظه بنود اتفاقيات حقوق الإنسان؛ وحين يطلقون سراحه يقول ميلر: أحس بأن المسافة بيني وبين الوطن تطول أكثر كلما قتلتُ جندياً. لكن سبيلبيرغ لن يغفر للجندي الألماني الأسير حتى لو غفر له أبطال الفيلم!! فهو يسعى لإثبات الخطأ الذي وقعوا فيه حين يعيده مقاتلا في مشهد دام في المعركة الأخيرة، مشهد لا ينسى.

ينعطف الفيلم بعد ذلك لنقرأ بين مشاهده مفهومي الحرب والوطن، في لحظات تُختبر فيها

facebook.com/the.Boooks

المفاهيم كلها.

فعلى صعيد مفهوم الحرب، يمنح سبيلبيرغ الطرفين الألماني والأمريكي الفرصة الكاملة لإثبات قدرتيهما على القتل دون تردد، فالمذبحة التي يقوم بها الألمان على شاطئ النورماندي مستخدمين فيها المدفعية والرشاشات بشكل خاص، في مشهد من مشاهد الحصاد الدامي، يقوم الجنود الأمريكيون ببطولتها في المعركة الأخيرة تماماً، حيث يعمل رشاشهم في أعلى البرج على الفتك بأكبر عدد من الألمان، وإن كان مقتل أحد الجنود الأمريكيين (أمريكي يهودي أيضاً، يقوم بدوره ممثل يهودي: آدم غولدبيرغ) على يد الماني - هو الأسير الذي أطلقه ميلر - بعد عراك، من أكثر المشاهد هولًا في الفيلم، حيث تنغرس السكين ببطء شديد في قلب الجندي الأمريكي الشاب، رغم أن زميله يقف على بعد خطوات منه، يسمع صراخه، ويكبله جبنه.

وفي الحرب هنا، لا يدخر سبيلبيرغ وسعاً وهو يصوِّر حالات الضعف الإنساني في الجانبين، يصور (البطولة) ويصور الذعر وحالات الانهيار والبكاء بصمت والمساومة من أجل الحياة في مشهديّ الجندي الألماني الأسير الذي يبدأ بالهتاف بحياة أمريكا، والجندي الأمريكي اليهودي الذي تنغرس في قلبه سكين الألماني.

لكن سبيلبيرغ حين يصور مقتل أي جندي ألماني، فإنه يصوره عن بُعد، لا تتعرف عليه عين الكاميرا ولا تُعَرِّفنا، أما حين يصور مقتل جندي أمريكي فإنه يتفنن في إبراز فداحة الجريمة التي تُرتكب على يد الألمان، لأن المخرج يُعرِّفنا من هو الجندي، عن قرب، ويصوره إنساناً، وحين يحين موعد موته، يُسخِّر كل إمكاناته التكنولوجية للحظة الموت هذه. بمعنى أن الألماني ليس سوى رقم يهوي، أو ظلٍّ يهوي في أحسن الحالات؛ وعكس ذلك الأمريكي، وخاصة إذا كان يهودياً، فمشهد مقتل الجندي اليهودي بالسكين، صوَّره بقسوة كان يرمي من خلالها إلى اختزال كل ما حدث لليهود من مذابح على مرأى وجبن العالم الغربي، وهنا، العالم المسيحي ممثلًا بالجندي الجبان. كما يقول الناقد السينمائي محمد رضا في مقال له حول الفيلم نشرته (الحياة).

facebook.com/the.Boooks

من أكثر المشاهد التي تصرخ بمدى رخص حياة الإنسان وعبثيتها، والتي ينجح بتصويرها، مشهد البحث عن اسم (ريان) بين ميداليات الجنود التي جُمعتْ في كيسين؛ هنا عشرات الجنود في كيسين من القماش لا غير.

لذا، ليس غريبا أن نسمع أحد الجنود يقول لميلر بعد عثورهم على ريان: علينا أن نبقى معه هنا فقد يكون إنقاذه هو الشيء النبيل الوحيد الذي قمنا به في هذه الفوضى اللعينة.. إذا فعلنا ذلك سيدي، فإننا قد نستحق العودة إلى البيت.

أما مفهوم الوطن في الفيلم، فإنه يتكثّف في ذلك الحنين إلى البشر فيه، أو في مفهوم توّحد الجنود في لحظات ما قبل المعركة: يتذكر الكابتن ميلر من كل الوطن حديقة بيته العشبية، وزوجته التي ترتدي قفازاته؛ ويرفض ريان الاستجابة لفريق الإنقاذ، حتى بعد أن يعرف أنه الوحيد الذي بقي لأمه ، فيقول لميلر: لقد قاتل كل هؤلاء ببسالة (رفاقه) وكل واحد منهم يستحق العودة. قل لأمي: إنك وجدتني وانني أردت البقاء مع من تبقّى من أخوة لي، وانني لم أقبل التخلي عنهم، قل لها وستفهم ذلك.

يغدو الرفاق، هنا، كلّ ما تبقى من الوطن إن لم يكونوا الوطن ذاته الذي يتحول إلى بشر من لحم ودم لا مجرد تراب. وحين يفكر ميلر بنفسه، من فرط ما رأى يقول: أشك بأن زوجتي ستعرفني. بل ان موته في نهاية الفيلم يبدو هروباً شخصياً من مواجهتها وتطهيراً له، وهو يتوقع أن تسأله عن تفاصيل ما شاهدَ في الحرب، وقد أبدى مخاوفه من ذلك. لذا يتحول موته إلى نجاة من ذاكرة مدماة ويدين تظلان طوال الفيلم ترتجفان دون أن ندرك السبب المباشر لارتجافهما، خاصة وأن معضلته كانت تتمثل عبر هذه المهمة في أنه للمرة الأولى عليه أن يضحي بعدد كبير من الجنود في سبيل إنقاذ جندي واحد، هو الذي لا يخفي أنه خسر 94 جندياً كانوا تحت أمرته خلال الحرب لكن ما يوازنه هناك أنه أنقذ عدداً أكبر بكثير.

يموت ميلر وهو يصوب مسدسه في مشهد يائس إلى دبابة تتقدم نحوه بعد إصابته، والمشهد تراجيدي تماماً، وعندما يطلق الرصاصة الأخيرة تنفجر الدبابة، ولكن بفعل نيران طائرة أمريكية جاءت لنجدتهم ـ في لحظة هوليوودية مع غيرها ـ في الثواني الأخيرة.

facebook.com/the.Boooks

يعود ريان أخيراً إلى أمه، بعد أن تشبث بموقعه، ومات معظم أفراد فريق الإنقاذ، ونراه وقد هرم على قبر ميلر، لكن المشهد يوحي بأن الجميع كانوا قتلى: القتيل الذي لم يعد، وذلك الذي نجا. فالحرب انتهت، لكنها لم تنته ما دام من عاشها يملك ذاكرة تستعيد أهوالها.

لكن الفيلم، ورغم ذلك كله، يعاني من مشاكل عدة، من بينها أن هوس سبيلبيرغ بالمشهدية المبهرة، وثأريته التي لا تخفى وهو يصوغ الأحداث، كما لو أنه ينتقم من الماضي ممثلا بالعدو الألماني ممجدا طرفيّ أبطاله وضحاياه: الأمريكان واليهود، لا من فكرة تلك الحرب التي حصدت عشرات الملايين من البشر غير عابئة بأديانهم وجنسياتهم.

لذا فإن فيلمه هذا، أقل أهمية بما لا يقاس، إذا ما قورن بفيلمه (إمبراطورية الشمس)، حيث يبدو ذاك، كما لو انه بيضة الديك التي عثر عليها سبيلبيرغ في رواية ج. بالارد وأحسن المحافظة عليها ؛ أما هنا فإن سيناريو روبرت رودات لم يستطع أن يملأ مساحة الفيلم، الشاسعة، بالأحداث، فراحت كاميرا المخرج تؤلف حكاية أخرى موازية عن قسوة الحرب، فبدا الفيلم أطول بكثير من اللازم، وخاصة في المشهدين الأول والأخير وهما يتجاوزان الساعة طولا.

(إنقاذ الجندي ريان) فيلم كُرِّسَ له من الأشياء مالم يُكرس لغيره، ولعبت التكنولوجيا دوراً باهراً فيه، وهي تستعيد المعارك بكل تلك البراعة، لكن الفيلم كله، ليس من تلك الأعمال التي يمكن أن يحنَّ إليها المشاهد، فالأعمال الكبيرة، لم تكن كبيرة إلا لأنها أكملت شروطها الإنسانية تماما، وحافظت عليها، ولم ترهق نفسها ومُشاهِدها بتلك التفاصيل المصنوعة بخبث، وهي تدعي الإنسانية. فيلم سبيلبيرغ واحد من النماذج الساطعة التي يمكن القول فيها: إن التكنولوجيا قد تُنتج فيلماً، لكنها لن تستطيع أن تجعله من الكلاسيكيات الخالدة، لمجرد الإبداع في مجال تصوير المعارك ودوي القنابل وأزيز الرصاص، فنحن نحنُّ إلى أفلام صورت الحرب ومضى على إنتاجها أكثر من نصف قرن، رغم أننا لم نسمع أثناء متابعتها صوت رصاصة واحدة، أوَ ليس فيلم (صمت البحر) المأخوذ عن رواية فيركور عبرة في هذا المجال؟

facebook.com/the.Boooks

.. ولا بد هنا أن نذكر أن ثمة فيلماً باهراً هو (خيط أحمر رفيع) للمخرج تيرنس مالك أُنتج في العام ذاته، وتنافس مع (إنقاذ الجندي ريان) للفوز بجوائز الأوسكار، إلا أن فيلم مالك خرج خاسراً، ويكفي أن نقارن بين الفيلمين، لنعرف أي عمق ذاك الذي تمتع به الفيلم الخاسر (سبق له وأن فاز بجائزة الدب الذهبي في مهرجان برلين) وكم كان يفوق فيلم سبيلبيرغ، لكنها هوليوود تلك التي تصنع الجوائز وتحدد مقادير النجاح حسب رغبتها، إذ لا مكان فيها، غالباً، سوى لأبنائها الذين يؤمنون بمعادلاتها في (السياسة) وشكل (الفن)، أما أولئك الخارجين على قوانينها، فليس لهم أي مكان، يمكن الوصول إليه بيسر، عندما يحين موعد التتويج.

.. ولنا أن نتذكر أخيراً أن الأفلام التي تتناول المسألة اليهودية لها فرصتها دائماً في الفوز إذا ما وصلت للائحة الترشيحات، هكذا فاز (إنقاذ الجندي ريان) وهكذا فاز (الحياة حلوة) أيضاً مع أن أحد أهم منافسيه كان فيلم (تانغو) لكارلوس ساورا.

وإذا ما عدنا لما بدأنا به، فإننا سنجد في قول وزير الدفاع الأمريكية قراءة منطقية لمناخات هذا الفيلم، تدفعه لأن يحبه ويمنحه جائزة أيضاً، لأن سبيلبيرغ بقدر ما تحدث عن أفق إنساني، بقدر ما عمل على وضع هذا الإنساني في قالب لا يمكن أن يتسعه، كما أن عودته لتقسيم العالم إلى أشرار بالمطلق وطيبين بالمطلق، يذهب برؤاه الطموحة نحو النظرة التقليدية التي طرحتها السينما الأمريكية دائما وهي تتحدث عن الحرب العالمية الثانية.

لم تزل رواية جان بريله المصور والأديب الفرنسي (صمت البحر) بكامل سحرها، حتى، بعد مرور أكثر من نصف قرن على كتابتها، حيث احتلت هذه الرواية الصغيرة، حيزا من النادر أن تحتله رواية من روايات أدب المقاومة الإنساني..

وبريله، الذي كتب روايته هذه عام 1941 إبان الاحتلال النازي لفرنسا تحت اسم مستعار (فركور) له سواها (السير إلى النجوم) ومسرحية (حديقة الحيوان) أو (القاتل الذي يحب البشر).

وكما كان لِـ (صمت البحر) أثرها الواضح في عالم الرواية، وعالم المقاومة ـ حيث كانت توزع

facebook.com/the.Boooks

كمنشور سري ضمن سلسلة (منشورات نصف الليل) - كان لفيلم المخرج جان بيير ميلفيل المأخوذ عن الرواية أثره الواضح في التحول السينمائي الكبير الذي شهدته فرنسا ضمن سينما الموجه الجديدة أيضاً. فكأن الفن والحياة يتبادلان الأدوار وهما يحيكان أرواح البشر ومستقبلهم.

بعد ست سنوات من كتابة الرواية أقدم ميلفيل على مغامرة تقديمها للسينما، 1947، وحين نقول: مغامرة، فإننا نعني تلك الكلمة بكل ما فيها. فالرواية يسردها الصمت أكثر مما يسردها الكلام، تماما كحال فرنسا خلال الاحتلال: (صمت في الجماعات، صمت في البيوت، صمت لأن العرض الألماني يسير ظهراً إلى (الشانزيليزيه) صمت لأن الضابط العدو يسكن في الغرفة المجاورة)

لكن ميلفيل الأمين لنص الرواية، لم يتردد لحظة في تقديم فيلم يمتلك لغة سينمائية مجددة، مؤثرة، بإيقاع أشبه ما يكون بإيقاع موسيقي فذ، لا يجرؤ المشاهد على خدش تيار تدفقه. تتناول الرواية - الفيلم، حياة عجوز فرنسي وابنة أخيه من خلال علاقة الصمت مع ضابط ألماني حل (ضيفاً) عليهما عنوةً، حيث تم اختيار إحدى غرف منزلهما ليقيم فيها. وفي ظل حضوره، تتكلم الملامح والعيون والأيدي وحدها في غياب الكلام. العجوز الذي قام بدوره في الفيلم الممثل (جان ماري روبين)، المشغول بدخان غليونه، ويده التي تسعى نحو دفء النار، وابنة أخيه التي تقوم بدورها الممثلة (نيكول ستيفان) المشغولة بكرة الصوف وما تغزله يداها، وعيناها المثبتتان عند نقطة التقاء المغزلين. والضابط الألماني (ورند فون ابريناك) الذي قام بدوره الممثل هاورد فيرنون متألقاً في تقديمه للدور عبر متوالية منولوجية يغمرها حس عميق بالذنب، متوالية لا تجد أمامها سوى الصمت. الصمت المخيّم على كل شيء في الغرفة، الصمت الذي لا يمتلك سوى ذاته بكامل إرادتها، وهي تواجه (حق) المحتل بالكلام، (حقه) الذي يتفتت ويتناثر ليتحول إلى هزيمة مع تقدم الفيلم حيث (القوة تكفي للاحتلال لا للسيطرة) ووهم الغازي يدفعه لأن يعتقد (لدينا الفرصة لتدمير فرنسا، وستدمر، ولن ندمر قوتها فحسب، بل روحها أيضا، خصوصا روحها فهي أعظم خطر).

facebook.com/the.Boooks

لكن ذلك الإحساس بالتفوق الذي يبديه زملاء (ابريناك) في الجيش، لا يلبث أن يتحول إلى رماد، أمام إدراك (ابريناك) العميق لقوة روح فرنسا التي تجمّعت في غرفة المعيشة تلك أمام الموقد، حيث يجلس هناك طوال الوقت العجوز وابنة أخيه صامتين.

تكمن صعوبة رواية (صمت البحر) في ضيق الحيز الذي تتحرك فيه الأحداث، حيث يتطلب ذلك جهدا خارقا من قبل المخرج ـ وكان هذا هو فيلمه الأول ـ لكي لا يقع فيما يمكن أن يفرضه هذا الحيز، وهو غرفة المعيشة هنا، ويتحول الفيلم بالتالي إلى مشهد مسرحي طويل لا غير.

لكن ميلفيل استطاع بجدارة أن يحرك الكاميرا بقدرة عالية مكنته من كسر روتين المشهد المتكرر، عبر لقطاته وزواياه التي اختارها، سواء تلك اللقطات التي تم أخذها للضابط وهو يتحرك في الغرفة، أو الزوايا التي أخذت منها أيضا هذه اللقطات وهي من الأسفل، حيث تظهر ضخامة جسده، مقابل تلك اللقطات التي أُخذت من الأعلى للعجوز وابنة أخيه حيث تشير إلى وضعهم تحت قوة احتلال. إلا أن الكاميرا الذكية للغاية، لعبت دورها كاملا في اصطياد كل لمحة ذات دلالة في وجوه الثلاثي وأيديهم؛ ففي الوقت الذي كانت قوة الضابط الألماني صارخة عبر شكله الخارجي، كانت الكاميرا تقتنص بذكاء ضعفه الداخلي، وعكس الأمر تماماً كان يحدث مع العجوز والصبية.

كما أن الكاميرا استطاعت أن تدخل بجدارة لعبة التفاصيل ذات الدلالة. فالضابط يتكلم في لحظة ما، وعلى النار يتصاعد البخار من وعاءين أحدهما أكبر من الآخر، كما أن حياكة الصوف التي تمارسها الصبية ـ على ما فيها من روتين الغزل ـ تتحول إلى حالة إصرار أيضا، وكذلك غليون العجوز الذي يوحي بثقة مطلقة.

وهكذا، فالاحتلال الذي يهدف إلى تدمير روح فرنسا، يكون عاجزاً في الحقيقة عن تدمير الروح الساكنة في إحدى غرف مواطنيها، خاصة إذا ما أخذنا بعين الإعتبار أن المواجهة في الغرفة تتم بين العجوز والصّبية من جانب والضابط من جانب آخر. وليس بين الضابط ومجموعة من رجال ونساء المقاومة الفرنسية. فلا شيء أمامه هنا سوى الشيخوخة والرقة!!

facebook.com/the.Boooks

من هنا، فإن هذا الضابط، الموسيقي أصلًا، لا يملك أخيراً إلا أن يقول: أنا سعيد لأنني وجدت هنا رجلًا مسناً عزيز النفس وآنسة صامتة.

لكن طيبته التي تطرح معادلة (القاتل الضحية) أو (الوجه الجميل للمحتل القبيح) لا تخفي طموحها: (يجب التغلب على هذا الصمت.. يجب قهر صمت فرنسا). إلا أن ذلك لا يتم. وحدها الساعة تواصل دقاتها الرتيبة، الساعة التي تلعب غالباً دوراً مهما في رسم ملامح سير الزمن الثقيل في الأعمال السينمائية والروائية على السواء، أما العجوز فصامت، وكذلك الصّبية. لكن الفيلم وهو يقدمهما بهذا التجهم الواثق اللامبالي بكلام الضابط وهو أمامهما، لا يستطيع إلا أن يقدم لمحة إنسانية في شخصيتهما، يهمس العجوز بعد مغادرة الضابط للغرفة: (قد نسيء إلى الإنسانية إن نحن رفضنا أن نمنّ عليه بكلمة واحدة). أما الصبية فلا تمنحه سوى نظرة وحيدة فقط حين ترفع عينيها وتحدق في وجهه لحظة ثم تعود للحياكة.

ولعل أكبر هزيمة يحس بها الضابط، هي تلك التي تتبدى أمامه وهو يحدق في رف الكتب، مطلقاً معلقة مديح كبرى للإبداع والكتابة عبر إحساسه بالضآلة أمام التراث الفرنسي: البريطانيون يفكرون فوراً بـِ (شكسبير)، الإيطاليون بـِ (دانتي) الإسبانيون بـِ (سرفانتس) أما نحن فنفكر حالًا بـِ (جوته) وعلينا أن نبحث طويلًا عن الأسماء. أما إذا قيل: ومن نذكر في فرنسا؟ عندئذ، من يبرز في الحال؟ موليير أم راسين أم هوغو أم فولتير أم رابليه أم من غيرهم؟ فهم يتدافعون وكأنهم حشد على مدخل مسرح).

فيلم (صمت البحر) فيلم آسر وجميل، حافظ تماما على صمت الرواية ولم يخدشه، حتى لكأن لجوء المخرج لصوت العجوز الذي يسرد أو يتذكر من خارج الكادر، قد عمق أكثر قيمة الصمت وهو يجسدها. أما الضابط الذي تكلم كثيراً، الضابط المعذب بين ما كان وما أصبح فإنه يختار في النهاية الذهاب إلى الجبهة بعد أن قهره الصمت:(أنا راحل إلى الجحيم) يقول. وهكذا فإن خياره لم يكن أقل من محاولة انتحار فيها خلاصه الوحيد. أما الكلمة الوحيدة التي يسمعها، وتجيء، على لسان الصبية: وداعاً.

عمل مُقاوم باهر عن المقاومة، معجزته أنك لا تسمع خلاله طلقة واحدة.

facebook.com/the.Boooks

أعمـال إبراهيـم نصراللـه

.الشـــــعر (الطبعات الأولى).

-. الخيول على مشارف المدينة 80 طبعتان

-. المطر في الداخل 82 ط 2

-. الحوار الأخير قبل مقتل العصفور بدقائق 84 ط 5

-. نعمان يسترد لونه 84 ط 2

-. أناشيد الصباح 84 ط 2

-. الفتى النهر والجنرال 87 ط 2

-. عواصف القلب 98 ط 3

-. حطب أخضر 91 ط 2

-. فضيحة الثعلب 93 ط 2

-. الأعمال الشعرية ـ مجلد 94 بيروت

-. شرفات الخريف 96 بيروت

-. كتاب الموت والموتى 97 بيروت

-. بسـم الأم والإبـن 99 بيروت

.الروايـــات (الطبعات الأولى).

-. براري الحمى 85 ط 3 عمان، بيروت

-. الأمواج البرية 88 ط 5 القاهرة، القدس، عمان، دمشق،بيروت

-. عَـوْ 90 ط 2 عمان، بيروت

-. مجرد 2 فقط 92 ط 2 عمان، بيروت

-. طيور الحذر 96 ط 2 بيروت، القاهرة

-. حارس المدينة الضائعة 98 بيروت·

facebook.com/the.Boooks

-. كتّاب يرسمون ـ معرض مشترك لثلاثة كتّاب ـ عمان 93 ٠

-. مشاهد من سيرة عين ـ معرض فوتوغرافي، دارة الفنون ـ عمان 95

-. ترجمت براري الحمى إلى الإنجليزية، تترجم إلى الإيطالية، الحوار الأخير٠٠ إلى الألمانية، ونشرت مختارات من قصائده بالإنجليزية، الروسية، البولندية، التركية، الفرنسية ٠

.نال سبع جوائز عن أعماله الشعرية والروائية من بينها:

-.جائزة عرار للشعر 91

-.جائزة تيسير سبول للرواية 94

-.جائزة سلطان العويس للشعر العربي 97

.صدرت الطبعات الأخيرة من هذه الاعمال عن.

.المؤسسة العربية للدراسات والنشر

facebook.com/the.Boooks